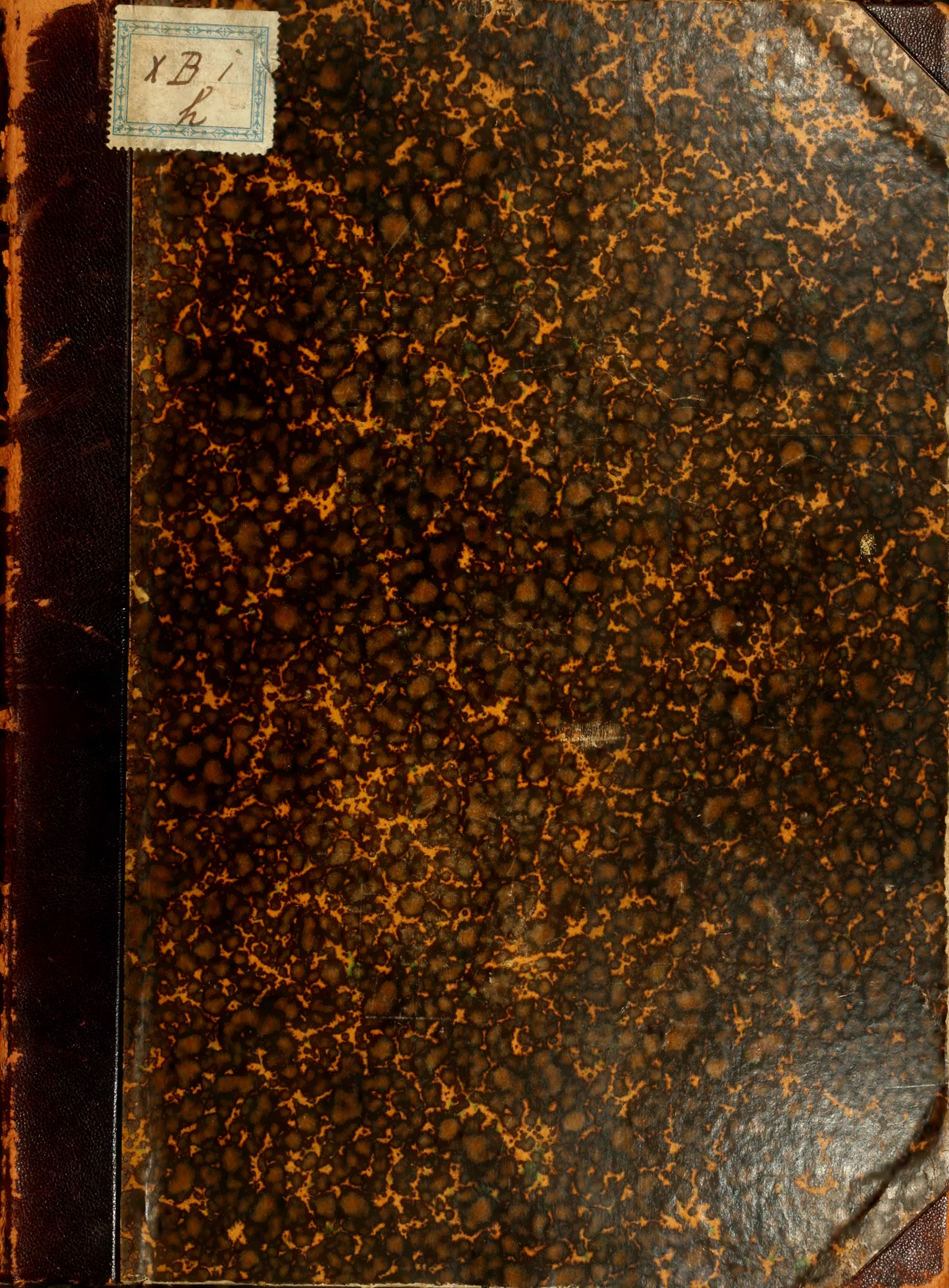
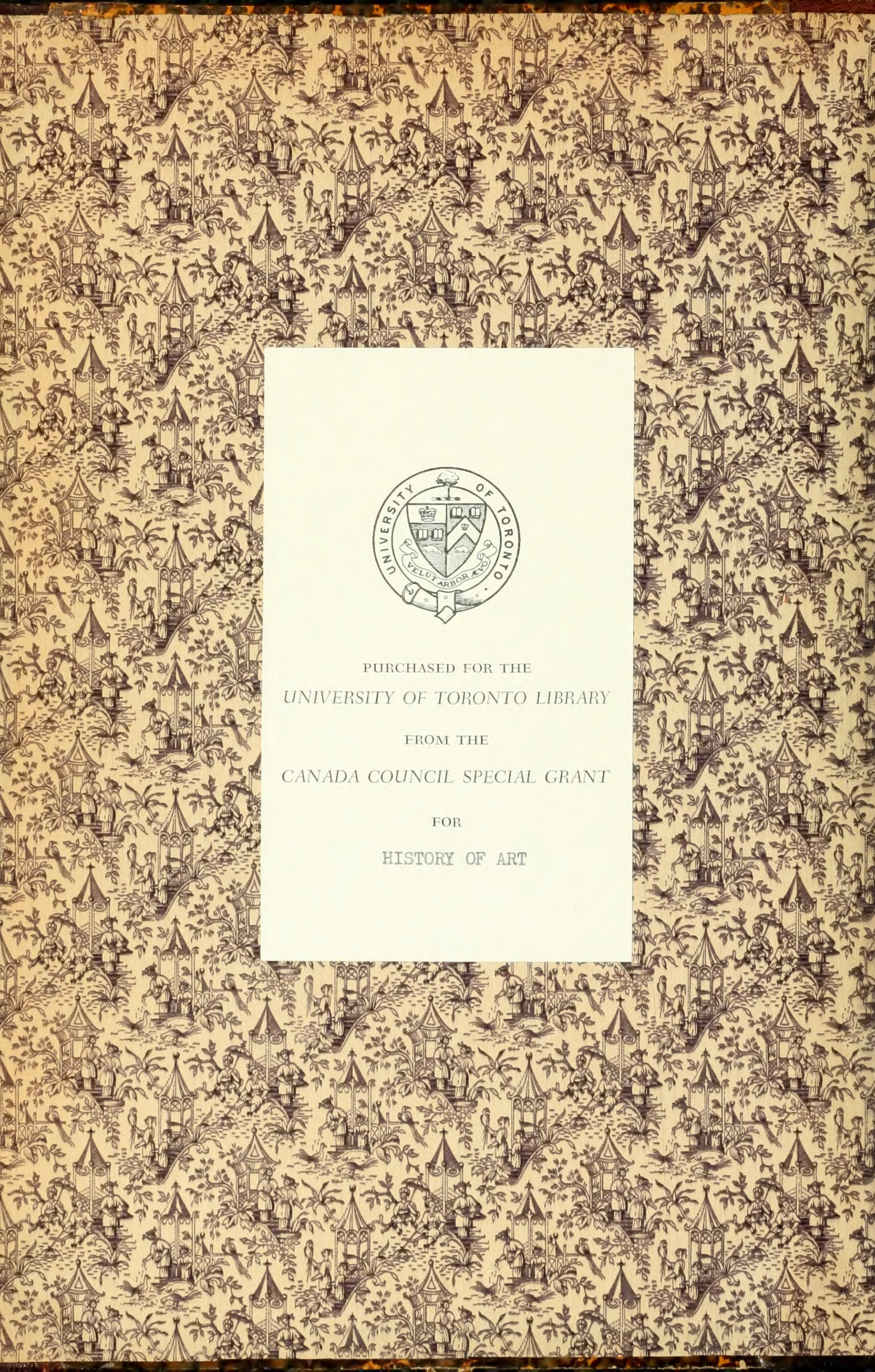



UNIVERSITY OF TORONTO
VELUT ARBOR ÆVO





Zeitschrift

für

Bildende Kunst

Herausgegeben

von

Prof. Dr. Carl von Lützow
Bibliothekar der K. K. Akademie der Künste zu Wien.

Mit dem Beiblatt Kunstchronik

Vierundzwanzigster Jahrgang



Leipzig 1889
Verlag von E. A. Seemann.

Berlin: W. H. Kühl, Jägerstr. 73.



Druck von August Pries in Leipzig.

Inhaltsverzeichnis zum vierundzwanzigsten Bande.

Text.

Verzeichnis der Illustrationen und Kunstbeilagen.

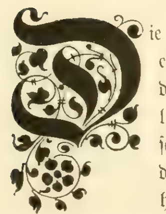
Die mit † bezeichneten sind Einzelblätter.

Jakob und Rahel, von Dyce.

Die Schwabe'sche Sammlung in der Hamburger Kunsthalle.

Von W. von Seidlitz.

Mit Abbildungen.



Die Schenkung einer auserlesenen Galerie von 128 Bildern, das ist ein seltener Fall. Besondere Bedeutung erhält dieses Ereignis noch dadurch, daß Deutschland nunmehr sich im Besitz der einzigen Sammlung moderner englischer Gemälde auf dem Festlande befindet. Hatte schon die Berliner Jubiläumsausstellung die Empfindung geweckt, daß die Kunst jenseits des Kanals einen ganz eigenartigen und besonders hohen Aufschwung genommen, so wurde dies durch die Jubiläumsausstellung in Manchester zur Gewißheit erhoben. Zugleich konnte bei letzterer Gelegenheit die Überzeugung gewonnen werden, daß die Schwabe'sche Sammlung thatsächlich ein treues Bild der englischen Kunst in ihren Hauptrichtungen und Hauptmeistern bietet. Die einzige Lücke, das Fehlen der gerade in England so hochentwickelten Bildnismalerei, wird sich wohl mit der Zeit ausfüllen lassen.

Daß die Stadt Hamburg die Bedeutung dieser Schenkung voll zu würdigen wußte, beweist nicht nur die Erteilung des Ehrenbürgerrechts, einer Auszeichnung, welche Herr Schwabe zur Zeit nur mit Bismarck und Moltke teilt, sondern auch die Form, in welcher der Ehrenbürgerbrief ausgestellt wurde. Denn kein Geringerer als Menzel war es, dem die künstlerische Ausstattung dieser Urkunde übertragen wurde. Die farbenleuchtende und geistsprühende Allegorie, die er geschaffen, mit der thronenden Hammonia und dem würdigen Ratsherrn, darunter den in wildem Kuß sich umschlingenden Gestalten der Elbe und des Ozeans, ist denn auch das bedeutendste Erzeugnis, welches der Meister in der Deckfarbentechnik geschaffen.

Wer die fünf in einer Flucht liegenden, durch nicht zu hohes Oberlicht erleuchteten Räume betritt, in welchen die Sammlung in der Art einer Privatgalerie ihre Aufstellung gefunden hat, d. h. so, daß alle Bilder sich möglichst in Augenhöhe befinden, den überkommt ein Gefühl freudigen Behagens angesichts dieser Erzeugnisse eines gesunden, uns verwandten und doch wieder eigenartig ausgebildeten Künstlersinns. Die Befürchtung, daß die einheimische Kunst durch die Vorführung solcher fremder Werke auf falsche Bahnen geleitet werden könne, erweist sich als völlig unbegründet. Denn sowohl die ursprüngliche Stammesgemeinschaft als auch die Ähnlichkeit der klimatischen Bedingungen machen sich beiderseits in der Richtung auf das Schlichte, Innige und Harmlose geltend, in ausgesprochenem Gegensatz zu dem rhetorisch effektvollen Zug, welcher in den Erzeugnissen der romanischen Völker vorherrscht.

Einer stetigen Kulturentwickelung, einem fest gefügten sozialen Leben verdanken aber die Engländer manche Eigenschaften, welche vielfach in Deutschland schmerzlich vermißt werden. Sie stehen auf festem Boden, fassen das Ziel sicheren Blickes ins Auge, sind sich ihrer Kraft bewußt und wissen deshalb auch mit ihren Kräften hauszuhalten. Sie haben es nicht nötig, Bilder für Galerien zu malen oder gar sich mit der Hoffnung zu bescheiden, daß einer ihrer besser gestellten Genossen ihnen ihre Werke abnehmen werde. Ein zahlreiches, kauffähiges und kauflustiges Publikum steht ihnen gegenüber. Daher tritt auch viel seltener die Versuchung an sie heran, undarstellbare Dinge zu malen [1]) oder andererseits solche, welche allein in der Wiedergabe der äußeren Erscheinung ihren Reiz haben, sondern der Gegenstand in seiner klaren, aber tief innerlichen, gemütvollen Erfassung bildet für sie fast ausnahmslos den Ausgangspunkt ihres Schaffens. Dann bilden sie ihn nach der Seite seiner äußerlichen Erscheinung auf das gewissenhafteste durch, indem sie sich von konventionellem Gebaren möglichst fern zu halten suchen, und geben schließlich dem Ganzen jene Vollendung der Durchführung, welche erst die wahre Schaffensfreudigkeit bezeugt, in Deutschland aber leider so selten anzutreffen ist.

Ist auch das Stoffgebiet der Engländer ein beschränktes, ihre Auffassungsweise eine solche, welche sich an das Nächstliegende hält, so vermögen ihre Werke gerade durch die Reichtümer, die sie der gewöhnlichen Natur und dem alltäglichen Leben zu entlocken wissen, fördernd auf den Geschmack des Publikums und befruchtend auf die Phantasie der Künstler zu wirken.

Unter den mehr als hundert Bildern, welche in der Schwabe'schen Sammlung der englischen Schule angehören, befinden sich auch einige, welche uns in die Mitte des Jahrhunderts zurückversetzen.

1) Die Präraffaeliten, welche übrigens in der Schwabe'schen Sammlung nicht vertreten sind, bilden nur eine zeitlich bedingte und auf wenige Vertreter beschränkte Erscheinung.

Die kleinen Landschaften von Nasmyth, Turner und Bonington, welche aus einer noch früheren Zeit stammen, seien hier nur angeführt. Den gewaltigen Einfluß Constable's bekundet der jung verstorbene William Müller († 1845) in seiner Skizze eines reißenden Baches, der über Geröll in üppig belaubtem Thal dahinfließt, von 1841. Da wird die Natur mit kühnem Griff gepackt, die wilde Kraft der Elemente, die tiefe Glut der Farben festgehalten. In den weich vertriebenen Tönen der Nillandschaft, einem Werk seiner letzten Jahre, glaubt man kaum denselben Meister wiederzuerkennen. Noch reicher an Poesie, wenn auch weniger unmittelbar empfunden, sind die beiden fein durchgeführten Landschaften von Creswick und John Linnel; von ersterem die Ansicht eines wildromantischen Flusses, 1841 gemalt, in reizvollem Spiel des Sonnenlichts; von letzterem eine hügelige Landschaft mit Hirten und einem Jäger, warm und leuchtend in der Farbe. Das Studium der Claude und Poussin spricht aus diesen Kompositionen, aber nicht in Form der Nachahmung, sondern als gleiche Richtung in der Auffassung der Natur. Weit anspruchsloser, aber durch seine liebevolle Durchführung noch stärker fesselnd ist ein kleines Bildchen von R. Redgrave, ein Bauernjunge, der von einem Steg hinab in das fließende Wasser eines Baches schaut. Der alte epheuumrankte Baum, der den Vordergrund mit den üppigen Gräsern und Blumen beschattet; der Ausblick auf das idyllische Thal in der Ferne, über welches zerrissene Wolken hinstreifen: das alles ist so überzeugend und anmutend, daß der Beschauer mit dem Maler eins zu sein glaubt. Und solches war bereits im Jahre 1851 erreichbar!

An diese Künstler der älteren Zeit reihen sich diejenigen an, welche darauf ausgehen, die Erscheinungen in der freien Luft möglichst scharf und bestimmt wiederzugeben, wie C. P. Knight in seiner Küste von Wales (1859), Walter Field mit seinen Bäuerinnen, die in der Mittagsglut auf freiem Felde fröhlich ihr Mahl verzehren (1865), J. C. Hooke mit einem Küstenbilde von 1865.

Als Landschafter vermag uns auch ein Künstler zu fesseln, der als Historienmaler uns jetzt völlig ungenießbar ist: J. R. Herbert, der u. a. durch ein lebensgroßes Kniestück des Lear und der Cordelia, von 1852, und durch das figurenreiche Bild des Moses mit den Gesetzestafeln, von 1866/67, vertreten ist. Von dem Schotten John Phillip, der das Volksleben Sevilla's mit hinreißender Gewalt zu schildern vermochte, ist wenigstens ein charakteristisches Werk vorhanden: der fette Priester, welcher ohne einen Blick des Mitleids an der hungernden Bettlerin vorübergeht (1857). Ganz vorzüglich aber kann man hier William Dyce kennen lernen, der in England noch nicht nach Gebühr geschätzt zu werden scheint, jedenfalls aber zu den eigenartigsten Künstlererscheinungen der fünfziger Jahre gehört. Seine Bestrebungen gehen in technischer Hinsicht durchaus denen der Präraffaeliten parallel: Naturwahrheit verbunden mit höchster Bestimmtheit der Zeichnung und tiefster Leuchtkraft der Farbe erstrebt auch er; aber von den Darstellungen übersinnlicher Gegenstände will er nichts wissen. In seinem Puritanismus läßt er sich Cornelius und Overbeck vergleichen; aber durch die vollkommene Beherrschung der Darstellungsmittel ist er ihnen unendlich überlegen. Ja, in Bezug auf Einzelheiten erreicht diese Vollendung einen Grad, welcher sich nur durch den Vergleich mit Werken der van Eycks anschaulich machen läßt. Die Kraft seiner von aller Nachahmungssucht freien Empfindung tritt am deutlichsten in der „Begegnung Jakobs und Rahels" zu Tage. (Vergl. die Abbildg.) Da wird sowohl die Klippe der Sentimentalität wie die des theatralischen Heroismus glücklich vermieden. Verlangend eilt der Jüngling

auf das Mädchen zu, das in herber Keuschheit, mit gesenkten Augen halb abwehrend, an den Rand des Brunnens gelehnt dasteht. Eine düstere kleine Berglandschaft desselben Künstlers erinnert in ihrer einfachen und doch reichen Komposition wie in ihrer gesättigten Farbigkeit auffallend an die Bestrebungen des der deutschen Kunst viel zu früh entrissenen Fohr.

. Das ältere Genrebild der Engländer, welches unter Charles Leslie und James Ward, dann Will. Frith zu unleidlicher Manierirtheit ausgeartet war, ist hier als solches gar nicht vertreten. Aber ein paar der sich diesen Hauptmeistern anschließenden Maler, wie Daniel Maclise und Paul Poole, präsentiren sich in ihren glücklicheren Leistungen. Von seiner liebenswürdigsten Seite lernt man den Schotten Faed in dem Interieur eines Bauernhauses kennen, welches Mutter und Großmutter sich an dem unschuldigen Spiel des Kindes erfreuend darstellt. Wie die Sonne die ärmliche Behausung erhellt — das Kind hascht nach einem über die Wand streifenden Sonnenstrahl, — wie auch auf den Gesichtern der Menschen das ungetrübteste Glück erglänzt, das alles ist hier auf dem aus dem Jahre 1859 stammenden Bildchen mit einer eindringenden Feinheit gegeben, welche der noch immer und in dem gleichen Genre thätige Künstler späterhin nicht wieder zu erreichen vermochte. Ein vorzügliches Beispiel des immer gewandten, aber nicht immer sorgsamen Tiermalers Sir Edwin Landseer bietet der Wilderer, der in seinem Versteck, einer halb unter der Erde gelegenen Hütte, einen Hirsch ausweidet, dabei aber nach etwaigen Verfolgern zum Fenster hinausspäht und gleichzeitig seinen treuen Hund durch energisches Aufdrücken des Knies vom Anschlagen abzuhalten sucht, wodurch das Bild wahrhaft spannende Dramatik erhält.

Vorwiegend sind aber die neueren Meister vertreten, und hier kann man, wie gesagt mit Ausnahme der Porträtmaler, so ziemlich alle Größen der jetzigen englischen Kunst kennen lernen. Auf einem Bilde von Wells, welches den ehemaligen Besitzer der Sammlung inmitten der ihm am nächsten befreundeten Maler im Freien sitzend darstellt, kann man diejenigen, welche besonders viele Bilder zur Sammlung beigesteuert haben und daher deren Charakter zum guten Teil bestimmen, von Angesicht zu Angesicht kennen lernen. Es sind namentlich Calderon, G. D. Leslie, Hodgson und Storey. Den ersteren, einen geborenen Spanier, der seine künstlerische Erziehung vornehmlich in Frankreich empfangen, kann man von seinen frühesten Schöpfungen an, die noch in die sechziger Jahre zurückreichen, verfolgen und wird die reinste Freude an dieser kraftvollen, echten Künstlerindividualität empfinden, welche nie müde wird, aus bloßem poetischen und phantastischen Triebe Geschichten zu ersinnen. Das gegenständliche Interesse steht bei ihm stets im Vordergrunde, mag er nun eine Desdemona ihr Lied singend oder einfache Wäscherinnen in Arles darstellen; aber weder läßt sich das eine in die Schablone des Historienbildes, noch das andere in die des Genrebildes hineinzwängen, sondern die Darstellung schöner Wirklichkeit und besonders die schöner Weiblichkeit, gleich vornherein in Farbe und Beleuchtung malerisch gedacht, ist es, was ihn zum Schaffen reizt. Sein Hauptbild hier und überhaupt wohl seine vollendetste Leistung ist das Paar, welches in einem Kahn über das ruhige Wasser dicht am schönbelaubten Ufer hingleitet. Das Kostüm ist das des 15. Jahrhunderts: sie, eine Frau in der vollen Blüte ihrer Schönheit, läßt nachdenklich eine Rose über der Wasserfläche spielen; er, ein Jüngling fast Knabe noch, hat die Ruder eingezogen und blickt mit keckem, naivem Verlangen auf sie hin. Durch keinerlei Mittel sucht der Maler die Scene näher zu präzisiren oder etwa

als eine historische zu kennzeichnen: es handelt sich hier einfach um den Jüngling und die Frau, wie sie stets und überall sind und waren, um die Sympathie, die Wesen zu Wesen zieht, um die Gelegenheit, welche kupplerisch ihre unentrinnbaren Bande schließt. Die frische Mädchengestalt unter dem Titel: Gloire de Dijon, bereits aus den siebziger



Die Bewerbung, Gemälde von Henry Woods. Hamburg, Schwabe'sche Sammlung.

Jahren stammend, deutet auf eine Wandlung des Meisters, auf ein mehr absichtliches Schaffen, erfreut aber nicht minder durch die Leuchtkraft der Farbe.

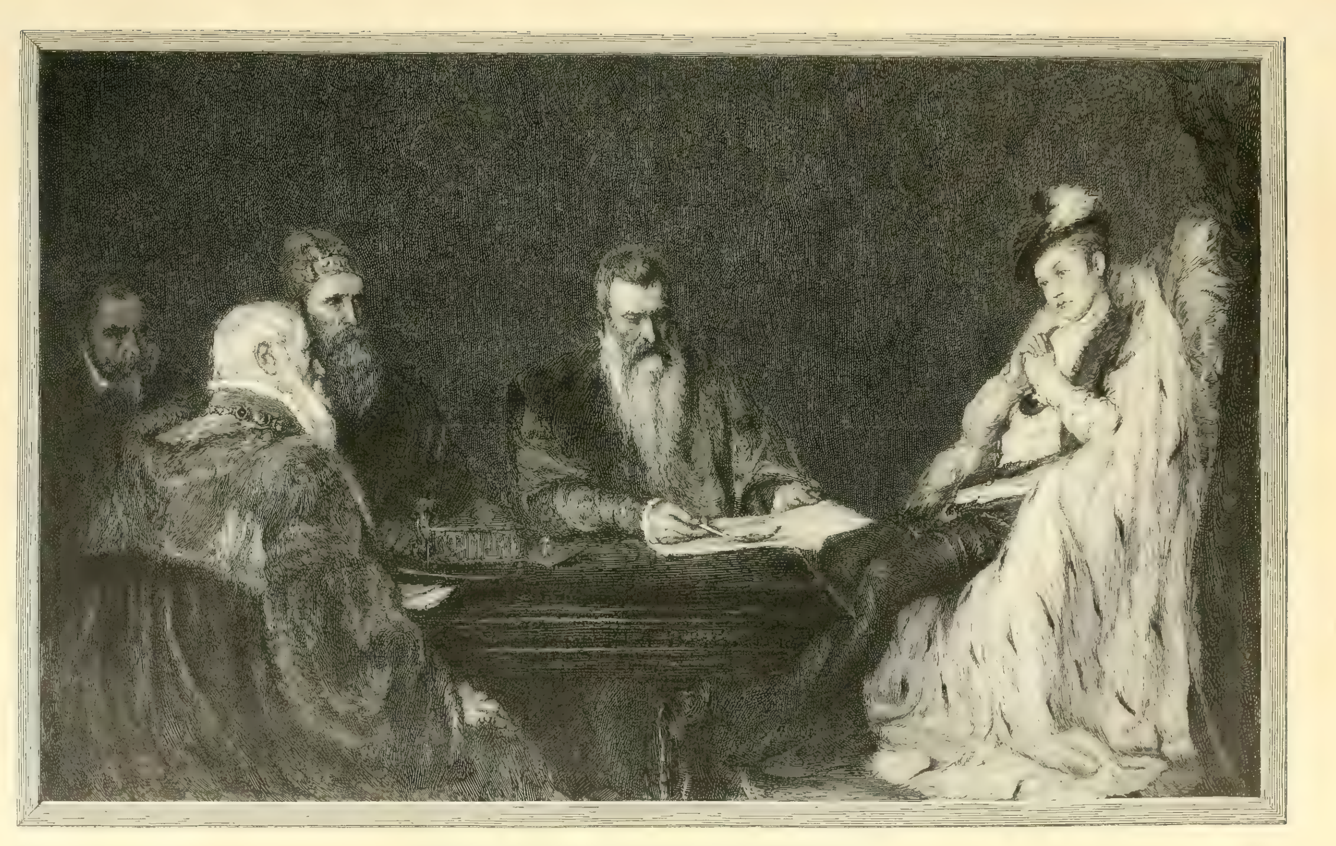
Ein ganz außerordentliches Talent ist sein Sohn, W. Frank Calderon, der kaum noch die Mitte der Zwanziger erreicht hat. Dorfkinder, die abends in ausgelassener Fröhlichkeit die Pferde zur Schwemme reiten; ein paar Rattenfänger, denen eben eine

Ratte im Wasser eines Baches entwischt ist; ein Pferdemarkt in einer Provinzialstadt mit köstlich beobachteten Figuren der Käufer und Verkäufer: das sind seine Gegenstände, gleich vorzüglich im Landschaftlichen wie im Figürlichen, lebendig erfaßt mittels einer erstaunlichen intuitiven Kraft, durchaus modern und ganz eigenartig, flott und doch wiederum mit voller Feinheit hingemalt. Solche Lebendigkeit konnte nicht mittels ängstlicher Nachahmung des Modells erreicht werden: im Geist des Künstlers ist sie zur Reife gebracht, daher sind diese Bilder so einheitlich, so individuell.

Leslie's zarte Frauengestalten üben auf den kontinentalen Beschauer einen ganz eigenartigen Reiz aus, weil sie eine Seite des englischen Wesens, das Anmutvolle, Weiche, zu besonders deutlicher Darstellung bringen. Aber den Vorwurf der Einseitigkeit und Schwächlichkeit kann man dem Maler nicht ersparen. Gesünder erscheint Storey in seiner Scene aus Yoricks Reisen und in dem Bilde, welches Frau Calderon mit ihren vier in den ersten Lebensjahren stehenden Kindern, die mit vollem Behagen ihr Frühstück verzehren, darstellt. Ist auch der rein künstlerische Wert dieser Werke kein übermäßig hoher — nicht etwa wegen mangelnden Könnens, sondern wegen einer gewissen Beschränkung der Empfindung, — so üben sie doch wiederum durch die Reinheit ihrer Empfindung einen solchen Zauber auf den Beschauer aus, daß man durchaus wünschen muß, Erzeugnisse dieser Art wären häufiger, als es thatsächlich der Fall ist.

Es wären noch die Namen von **Brennan, Marks, Yeames** (eine feingemalte Scene aus der Rokokozeit), Todd, Millais zu erwähnen — letzterer, der Giant Painter Englands, freilich nur durch ein kleines, aber höchst reizvolles Bildchen vertreten, — doch müssen wir uns darauf beschränken, zum Schluß die Aufmerksamkeit auf einige Werke der jüngsten und daher im Vordergrund des Interesses stehenden Künstlergeneration zu lenken.

Da sind vor allem die beiden Schotten **Orchardson** und **Pettie** zu nennen, die deutlich bekunden, wie frisch und ursprünglich die Kraft dieses Volksstammes aufzusprudeln vermag, sobald die Zeit sich hierfür günstig erweist. Beide Künstler sind Virtuosen in der Technik, gehen keiner Schwierigkeit aus dem Wege und bilden durch die Kühnheit, mit der sie die oft waghalsigen Experimente lösen, die Verzweiflung ihrer Kollegen. Darin ist aber nicht ihr eigentlicher Wert zu suchen, auch nicht in der Manier, die sich ein jeder von ihnen gebildet: Orchardson, der mit Vorliebe seine Darstellungen in das Kostüm der Directoirezeit kleidet, indem er Farbe und Schatten auf ein Minimum beschränkt, so daß ein Schritt weiter zur Flachheit und Leerheit führen würde; Pettie, der besonders im 16. Jahrhundert heimisch ist, indem er die Durchführung bis auf den äußersten Grad der Vollendung treibt, ohne dadurch auch nur im geringsten in Glätte und Geleckheit zu verfallen. Was sie auszeichnet, ist die ungemeine Energie, mit der sie ihre Gebilde auszustatten verstehen. Beide sind hier durch Hauptwerke vertreten. Pettie's jugendlicher Eduard VI., der von seinen Räten genötigt wird, das erste Todesurteil zu unterschreiben, ist so ergreifend und packend, in der Charakterisirung der einzelnen Gestalten so überzeugend und lebenswahr, so fern von aller Pose und Aufdringlichkeit, daß es als eines der wenigen Muster echter Historienmalerei hingestellt werden kann. (Vergl. die Abbildung.) Orchardson hat in seinem Voltaire, der an der Tafel des Herzogs von Sully beleidigt wird, ein Bild der entnervten französischen Hofgesellschaft von ungemeiner Lebendigkeit entworfen. Nur eines wäre dabei auszusetzen:



Eduard VI. vor der Unterzeichnung des ersten Todesurteils.
Ölgemälde von John Pettie. Schwabe'sche Sammlung in Hamburg.



daß diese Herren und nicht minder die Diener sämtlich so ausgeblichene Kleider tragen, wie wir sie wohl von den Museen her kennen, wie sie aber in Wirklichkeit kaum je gewesen.

Ein junger Maler, der infolge der Liebenswürdigkeit seines Naturells und der vollendeten Künstlerschaft dazu angethan ist, sich die Herzen aller Beschauer, seien sie Künstler oder Laien, zu gewinnen, ist Henry Woods, der Verherrlicher Venedigs, seiner weich graziösen Mädchen, seiner schelmisch kecken Jünglinge. (Vergl. die Abbildg.) Er ist mit nicht weniger als vier Bildchen aus den Jahren 1880 und 1881 hier vertreten. Denselben Gegenstand behandelt auch Luke Fildes, doch weniger wahr, mehr salonmäßig.

Den Übergang zu den Landschaftern bildet Colin Hunter mit seinen Muschelsammlerinnen. Er ist darin ein echter Sohn des Nordens, daß ihn die heitere Bläue des Himmels nicht zur Darstellung reizt: der Kampf der Helle und Dunkelheit, die Bewegung, welche durch das Durcheinander der Farben entsteht, ist das, was er bietet; aber die Natur ist ihm nicht Gegenstand reiner Betrachtung, sondern vor allem Hintergrund menschlicher Thätigkeit. In solch inniger Durchdringung des Figürlichen und Landschaftlichen liegt auch der Wert dieses breit und saftig gemalten Bildes, welches eine Schar kräftig-schöner Frauen bei hereinbrechender Dunkelheit emsig mit der Beendigung ihres mühsamen Tagewerks beschäftigt zeigt. — Dem reinen Landschaftsfache dagegen gehört die weich gemalte Themseansicht im Herbst, von Vicat Cole, an, einem Meister, der durch absolutes Einleben in dieses Gebiet sich zum Herrn desselben gemacht hat und es in vollkommener Einheitlichkeit darzustellen vermag. — H. W. B. Davis ist vorwiegend als Tiermaler von unendlicher Vollendung, aber infolgedessen auch von einer gewissen Härte und Einseitigkeit bekannt, weshalb es nicht gut thut, gar zu viele Bilder seiner Hand nebeneinander vereinigt zu sehen. Hier aber kann man ihn nicht bloß von dieser Seite und zwar vorzüglich vertreten sehen, sondern lernt ihn auch in seinem „Sonnenschein" benannten, besonders frühen Bilde (von 1868) als Landschafter erster Kraft kennen. Der Duft des hinter Wolken vorbrechenden Sonnenlichts, welcher sich auf eine weite leicht gewellte Fläche lagert, ist mit gleicher Feinheit behandelt, wie die mit äußerster Liebe durchgeführten und doch dem Ganzen sich völlig anpassenden Gräser und Blumen des Vordergrundes; die ungelenk sich fortbewegende Schafherde, welche von dem breiten Wege stets in die angrenzenden Kornfelder abirren möchte, aber durch den wachsamen Hund daran verhindert wird, belebt aufs ungesuchteste die Landschaft, ohne doch die Aufmerksamkeit von ihr abzulenken.

Endlich sei als ein mehr absichtlicher, aber äußerst liebenswürdiger Tiermaler, der immerhin nicht darauf ausgeht, die Tiere durch Verleihung menschlichen Ausdrucks interessant zu machen, Briton Riviere genannt, von dem die Galerie ein kleines Mädchen besitzt, welches auf der Stufe vor der Hausthür liegend ihre Mahlzeit verspeist, während eine Schar Enten und Hühner, auch ein paar junge Hunde, es gierig umringen.[1])

Von Werken anderer Nationen seien unter den Franzosen nur die drei Landschaften mit Vieh von August Bonheur, sowie Horace Vernets „Bonaparte das Schlachtfeld

1) Wegen näherer Angaben über die gegenwärtige englische Kunst sei auf einen demnächst erscheinenden Aufsatz über die Jubiläumsausstellung zu Manchester im Repertorium für Kunstwissenschaft verwiesen.

von Bassano bereitend", erwähnt; unter den Deutschen aber ein vorzüglich feiner Vautier von 1867, „Bauernkinder, die auf dem Gang zur Schule von unfreundlich gesinnten Genossen mit Schneebällen bedroht werden", und von Andreas Achenbach zwei gute holländische Landschaften aus dem Jahre 1866.

Die Hamburger Kunsthalle braucht eine Entwertung ihres älteren Bestandes von so erlesener Nachbarschaft nicht zu befürchten; im Gegenteil, das viele Gute, was sie bereits besitzt, wird durch den ermöglichten Vergleich nur noch mehr hervorgehoben werden.



Gruppe aus Menzels Aquarell zu dem Schwabe'schen Bürgerbrief.

Eine Galerie antiker Porträte.
(Theodor Grafs neueste Funde in Ägypten.)
Von Richard Graul.

Mit Abbildungen.

Mumienporträt. (Graf, No. 32.)

Introite, nam et hic sunt dii!

Keine Nachricht war mehr geeignet, das Aufsehen nicht nur der Archäologen, sondern auch aller Kunstfreunde zu erregen, als diejenige, welche uns vor einiger Zeit Kunde brachte von dem Funde einer stattlichen Anzahl von antiken gemalten Bildnissen. Theodor Graf in Wien, dem wir so viele für Kunst und Geschichte wichtige Entdeckungen danken, wie den Sasandschirdteppich, den Karabacek untersucht hat, den Papyrusfund von El Faijûm und die textilen Funde aus Gräbern vom dritten Jahrhundert unserer Zeitrechnung an — demselben ist es auch geglückt, in Ägypten die größte bisher bekanntgewordene Sammlung von antiken auf Holztafeln oder Leinwand gemalten Bildnissen zu erwerben. Nicht, daß uns ähnliche Bildnisse in vereinzelten Exemplaren nicht schon zu Gesicht gekommen wären! Aber erst eine so ansehnliche Sammlung, reich an Werken von ungeahnter Vollendung der künstlerischen Form und die durch die verschiedenen Arten ihrer technischen Herstellung mit einem Male Licht verbreiten über die Techniken der antiken Malerei, hat uns veranlaßt, den meist mißkannten Proben dieser Malerei unsere Aufmerksamkeit zuzuwenden. Dem mit einem Male so reichen Denkmälerschatz gegenüber ist es an der Zeit, daß wir unsere dürftigen Vorstellungen von dem Können und von der Weise der späteren antiken Malerei berichtigen. Kein Werk freilich eines der uns in den antiken Schriftquellen gepriesenen Meister der Porträtmalerei befindet sich in unserer Galerie, die aus barbarischem Lande stammt. Aber die Perlen der Sammlung sind Werke von einer so außerordentlichen Wahrheit der Darstellung, daß sie den Vergleich mit manchem Werke unserer gegenwärtig geschätztesten Bildnismaler wohl aushalten können und von der Vollendung der großen Kunst derer, die das Altertum als die vorzüglichsten Meister pries, eine ähnliche Vorstellung erwecken, wie wir sie uns von der plastischen Kunst der Alten zu machen gewohnt sind. Treten wir ein in die Galerie antiker Porträte! Doch zunächst: wo stammt sie her?

Der alte Kulturboden des Faijûm, jene gesegnete große Oase Mittelägyptens, die ein Nilarm in zahlreichen Verästelungen durchflutet, ist die Fundstätte der neuen Denkmälergruppe. Arabische Bauern fanden im August 1887, angeblich in einer Felsenhöhle bei Rubaijât, Holztäfelchen von 30 bis 50 cm Höhe und 15 bis 25 cm Breite, welche auf der einen Seite gemalte Porträte zeigten. Offenbar waren einst diese Tafeln gewaltsam von dem Orte ihrer Bestimmung, von Mumien, durch räuberische Hände, die nach Schmuckgegenständen wühlten, entfernt und achtlos, wie wertlose Dinge, beiseite geworfen worden. So ruhten sie im Sande wohl geborgen, bis der Spürsinn der Fellahen sie entdeckte. Die meisten der

in der Regel sehr dünnen, vermutlich Cedern- oder Sykomorenholztäfelchen haben sich vollkommen erhalten: die mühelose Beseitigung der feinkörnigen Sandschicht, welche sie schützend bedeckte, reichte hin, um die alten Malereien klar und frisch hervortreten zu lassen, als wären sie vor kurzem erst aus den Händen ihrer Verfertiger hervorgegangen. Andere wieder waren geborsten in viele Fragmente, aber es gelang, aus der Menge der einzelnen Fundstücke eine ganze Anzahl von Porträten richtig wieder zusammenzufügen. Noch andere freilich, welche, wie es scheint, den schädlichen Einflüssen der Feuchtigkeit ausgesetzt waren, haben arg gelitten, sind unsäglich zerstört, und es muß beklagt werden, daß sich unter diesen Fragmenten Werke manch tüchtiger Künstler befinden. Immerhin ist es Theodor Graf gelungen, an die 130 gut erhaltene Porträte zu sammeln. Auch Holzetiketten mit griechischen Inschriften wurden gefunden, jedenfalls derselben Stätte entstammend. Drei davon hat Ebers [1]) untersucht, andere sind noch nicht näher untersucht worden; sie haben übrigens nur Bedeutung für die Topographie des Faijûm. Etwa die Hälfte der Rubaijât-Porträte, und zwar darunter die besten, sind gegenwärtig im Münchener Museum der Gipsabgüsse unter den Arkaden des Hofgartens ausgestellt. Eine Auswahl der übrigen noch in Wien bewahrten — sie sind nur zum Teil restaurirt und unter Glas gebracht — wird der bevorstehenden Ausstellung in Berlin zu gute kommen.

Unsere nachfolgenden Bemerkungen berücksichtigen indessen den ganzen Grafschen Porträtschatz sowie Tafeln gleicher Gattung, welche von dem jüngsten Funde des ausgezeichneten Ausgräbers des Egyptian Exploration Fund, Flinders Petrie, durch Kauf und Schenkung in die Londoner National Gallery gelangt sind, wo wir sie kürzlich sahen.

Flinders Petrie hat etwa sechzig Porträte auf Holztäfelchen im Faijûm gefunden. Er war im Januar dieses Jahres ausgezogen, um die Stätte des großen Labyrinths, von dem uns Herodot und Strabo erzählen, und das schon Lepsius in der Nähe der Pyramide von Hawâra suchte, genauer zu erforschen. Gelang es ihm auch nur, dürftige Fundamente dieses Riesenwerks nachzuweisen, so führten doch die Ausgrabungen zur Entdeckung eines anscheinend weit ausgedehnten Gräberfeldes. Schon die Untersuchung eines beschränkten Distriktes förderte zahlreiche Mumien verschiedener Art zu Tage, dann Schmuckgegenstände, Vasen, Terrakotten, auffallend viele römische Münzen, Textilprodukte, ähnlich denen von Ethmeen, endlich wichtige Papyri (darunter ein Fragment aus dem zweiten Buche der Ilias, dessen Herausgabe Sayce vorbereitet). Genaue Mitteilungen über diese Funde stehen noch aus; das nächste Memoir of the Egyptian Exploration Fund wird sie hoffentlich bald bringen. Eine Anzahl der Petrieschen Porträte waren dieses Frühjahr in der Londoner Egyptian Hall ausgestellt. Die besten aber waren von dem Bulaker Museum vorweg erworben worden; elf sind in der National Gallery, drei (mit den dazu gehörigen Mumien) im British Museum. Mögen auch alle diese Bilder den besten der Grafschen Sammlung besonders hinsichtlich ihres künstlerischen Wertes so wenig gleichkommen, wie mehrere ganz ähnliche und zum Teil schon publizirte Porträte, die in Dresden, Berlin, Paris, London, Bulak und Florenz bewahrt werden — der Umstand, daß wir über die Fundgeschichte der Sammlung Petrie im allgemeinen gut unterrichtet sind, giebt dieser ohne Zweifel für die wissenschaftliche Bestimmung der neuen Denkmälergruppe eine besondere Wichtigkeit.

So wissen wir von Petrie bestimmt, daß seine Porträttafeln (alle?) thatsächlich mit den dazu gehörigen Mumien gefunden wurden und nicht wie diejenigen Grafs für sich allein. Die Dresdener Bilder, welche 1615 „aus den Hypogäen von Saqqâra gezogen“ wurden, sind nicht auf Holztafeln gemalt und diese gleich plastischen Totenmasken dem Kopfende der sorgsam umhüllten Leichen aufgeheftet: sie sind unmittelbar auf Leinwand gemalt. Unter den Grafschen Porträten befinden sich ebenfalls einige solche Malereien auf starker Leinwand, so die Nummern 58, 54, 79 und No. 120. Wann indessen in Ägypten die Sitte aufkam, an Stelle der plastischen, meist vergoldeten Totenmaske am Kopfende der Leichenumhüllung, das Bild des Verstorbenen auf die Leinwand aufzumalen oder gar

[1]) Georg Ebers, eine Galerie antiker Porträts. Erster Bericht über eine jüngst entdeckte Denkmälergruppe. München, 1888.

eine besondere Holztafel mit dem Porträt aufzuheften, so daß nur das gemalte Antlitz aus der, wie es scheint, meist noch mit einer Cementschicht überdeckten Umhüllung hervorschaute, darüber vermögen wir zur Zeit noch nichts Bestimmtes auszusagen. Vermutlich geschah es erst in später Zeit, da in Ägypten aus der Fremde Zugewanderte der üblichen Bestattungsweise zum Teil sich anschlossen. Daß unsere Bilder für diesen Zweck gemalt wurden, kann nicht bezweifelt werden. Zumeist waren die dünnen Holztafeln, wie die Untersuchung ihrer Rückseiten lehrt, mit Pech aufgeklebt, bei einigen anderen bemerkt man sogar kleine Holzstifte, mit denen die Platte auf dem Untergrund befestigt war z. B. 121, 29. Auch die Vorderseite vieler Porträte zeigt noch die Spuren der Umhüllung: bei dem männlichen Porträt No. 28 und demjenigen eines jungen Mädchens No. 63, die wir beide in nicht retouchirten Heliographien reproduzirt haben, sind solche Spuren der das Bild einem Rahmen gleich umhüllenden Leinwand (bei No. 28 am unteren Rande, bei No. 63 auch an den Seiten) bemertbar. Auch den zweifelsüchtigsten Betrachter wird das weibliche Porträt No. 1 überzeugen: hier bildet die noch haftende Leinwand einen deutlichen Rahmen von ovaler Form, der ein Frauenporträt von der Wurzel des Halses an umsäumt. Dem entsprechend sind auch diejenigen Teile der Bilder, welche von der Umhüllung verdeckt wurden, nur ganz flüchtig und konventionell angedeutet. Nebenstehende Abbildung zeigt eine vollständige Mumie mit einer nur zur Hälfte erhaltenen, aus der Umwickelung hervorblickenden Porträttafel, genau so wie es auch einige in das British Museum gelangte Mumien zeigen. Die Mumie, welche das Cabinet des Médailles der Pariser Bibliothèque Nationale besitzt, wurde 1836 in Theben gefunden und trägt auf der mit einer Cementschicht überkleideten Hülle unterhalb des Bildnisses die Inschrift ΔΙΟϹΚΟΡΟΥ und darunter den Abschiedsgruß ЄΥΨΥΧΙ. Merkwürdigerweise wird die andere Hälfte des Porträts dieser Jungfrau, der ihr Vater guten Mutes zu sein heißt, im Britischen Museum bewahrt. In schematischer Weise sind der Mumienhülle auf rotem Grunde die Hände des Mädchens aufgemalt; in der einen Hand hält sie den Uraeus, in der anderen Ähren. Auch die Füße sind angedeutet. Die ägyptisirend symbolischen Darstellungen (s. Ledrain in der Gaz. archéol. 1877, S. 131 ff.) sind in Relief mit reicher Anwendung von Gold aufgetragen. In ähnlicher Weise ausgestattet haben wir uns sämtliche Mumien zu denken, von denen uns nun eine so große Anzahl von Porträttafeln bekannt geworden ist, und höchstwahrscheinlich trugen sie wie die der Tochter des Dioskoros auf der bemalten Hülle Inschriften.



Mumie aus Theben
Paris, Cabinet des Médailles

Es sind Ausnahmen, wenn auf den Holztafeln dieser Art von Mumien mehr als der bloße Kopf und ein kleiner Teil der Brust sichtbar blieb, so daß eine erhobene Hand, bald mit einem Granatapfel (No. 58), mit einem Becher (No. 9), ebenso eins der Dresdener Bilder mit einer Binde (No. 25) oder endlich beide Hände (No. 9) mit Becher und Binde der Tafel aufgemalt wurden. Eine auch in anderer Hinsicht bemerkenswerte Ausnahme bildet ein ungewöhnlich großes männliches Brustbild (No. 29): es ist so groß, daß es nicht wohl auf einer Mumie Platz finden konnte. Der Mann trägt in der Rechten, wie es scheint, einen Blumenkranz. Spuren von umrahmender Leinwand ließen sich nicht nachweisen, wohl aber Holzstifte, mit denen es befestigt war. Sollte es ein Wandbild gewesen sein? Wir geben

der Vermutung Raum, um so mehr als Flinders Petrie mit seinen Funden einen hölzernen Bilderrahmen nach London gebracht hat, der, wenn er sich als echt erweist, allerdings die Annahme stützen würde, daß auch Bilder, die ursprünglich vielleicht der Wand zur Zierde dienten, der Mumie beigelegt wurden. Ein leider in mehreren die Grafschen Porträte betreffenden Fragen recht übelberatener Berichterstatter der Kölnischen Zeitung No. 239 vom 19. Aug. 1888) will in den meisten der Bildtafeln von Rubaijât zum Zwecke der Bestattung hergestellte Kopien nach Originalgemälden sehen; doch will er Ausnahmen, — eine solche wäre, wenn wir seine Worte recht deuten, No. 63 — gelten lassen. Gewiß hat diese Annahme manches für sich. Der Umstand, den auch Ebers befremdlich findet, daß weitaus die meisten Bilder — und das gilt von allen uns bekannt gewordenen — uns vorwiegend Männer aus den mittleren Jahren und junge Frauen vorführen, schmeichelt der Annahme jenes Berichterstatters, läßt aber auch die Vermutung von Ebers, daß man den Toten Bilder aus der Blütezeit ihres Daseins mitgab, nicht thöricht erscheinen.

Aber verlassen wir den unsicheren Boden dieser Hypothesen und blicken wir den Bildern fester ins Antlitz! Wen stellen sie dar, wann und wie sind sie gemalt worden? Fest steht, daß wir es bei allen diesen auf uns gekommenen Bildern mit Porträten von Heiden zu thun haben. Art der Bestattung, Gewandung, Schmuck, Haartracht — alles hat unzweifelhaft heidnischen Charakter. Die große Frage ist nur die, haben wir es mit Porträten vorchristlicher Zeit oder solchen aus den ersten Jahrhunderten unserer Zeitrechnung zu thun? Daß nicht alle aus ein und derselben Zeit stammen, lehrt schon ein flüchtiger Blick. Stilistisch und rein technisch betrachtet, zeigen sie untereinander, wie wir das noch bemerken werden, große Verschiedenheiten: über lange Zeiträume hin, einige Jahrhunderte lang, muß sich die eigentümliche Art der Bestattung erhalten haben.

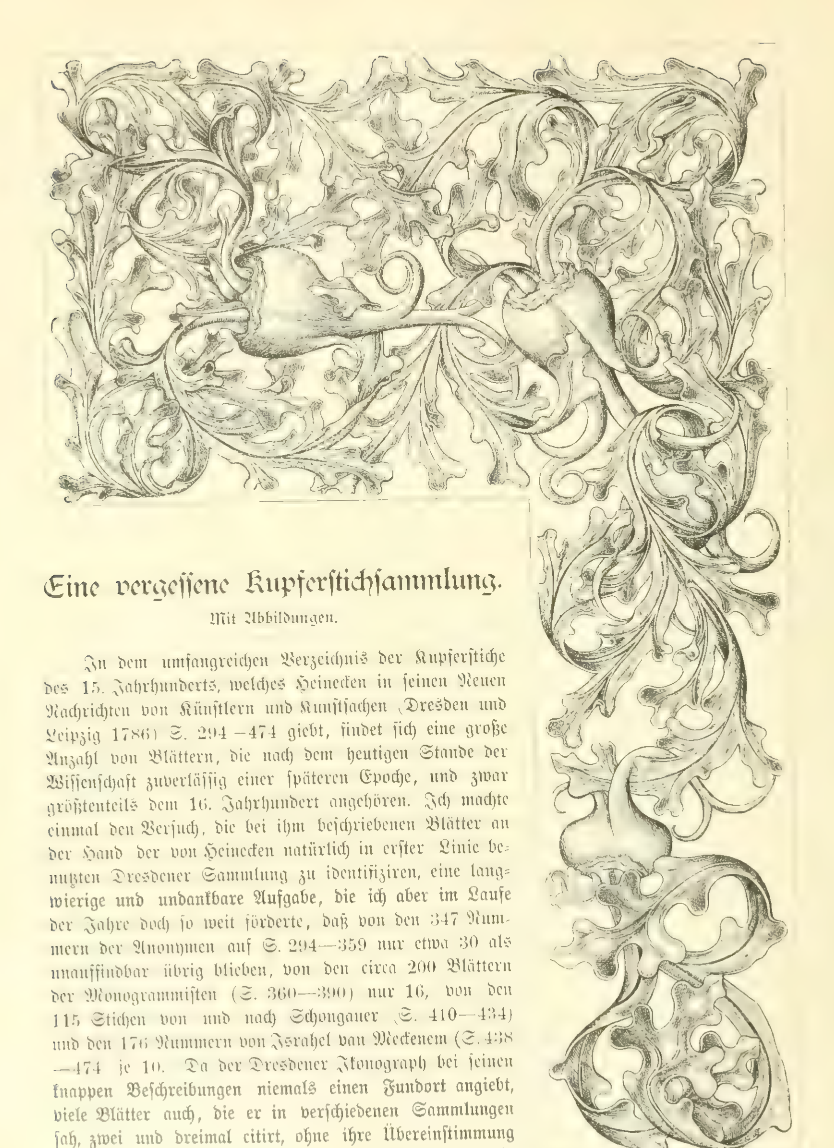
Über ihre örtliche Verbreitung fehlt uns noch die rechte Übersicht; die meisten der Bilder gehören indessen Mittelägypten an. Die Fundstätte der Grafschen Porträte bei Rubaijât, einige zwanzig Kilometer entfernt von dem ptolemäischen Arsinoë (dem alten Krokodilopolis, bei Medinet el-Faijûm), das uns durch den großen Papyrusfund von El-Faijûm vertraut geworden ist, gehörte in alter Zeit, wie Georg Ebers des näheren erörtert hat, zu einem einst als Landungsplatz an einem jetzt freilich versandeten Kanal gelegenen Orte, Namens Kerke (*Κερκή*). Er lag noch innerhalb der Grenzen des memphitischen Gaues und sein Begräbnisplatz scheint sich einer besonderen Beliebtheit bei der Bevölkerung auch umliegender größerer Städte erfreut zu haben. Gleichfalls aus demselben Nomos stammen, wie wir schon oben bemerkten, die Funde Petrie's von Hawara und die Dresdener Gesichtermumien; die letzteren wurden in der Nähe von Memphis, in Saqqâra gefunden. Davon weit ab freilich, in Theben, kamen die sechs im Louvre aufbewahrten Bilder, welche in Cros' und Henry's Werke, L'encaustique et les autres procédés de peinture chez les anciens (Paris, 1884) abgebildet sind, zu Tage. Sie stellen Glieder ein und derselben Familie eines gewissen zu Hadrians Zeiten lebenden Soter dar (s. De Rougé, Notice des monum. égypt. nouv. éd. S. 111). Auch die Mumie der Tochter des Dioskoros, deren Bildnishälften an zwei verschiedenen Orten bewahrt werden, stammt, wie wir schon erwähnten, aus Theben.

An wie verschiedenen Orten aber auch unsere Porträte entdeckt wurden, alle gehören unzweifelhaft zu ein und derselben Denkmälergruppe. Die Mehrzahl der auf den Tafeln Verewigten scheinen den besseren Ständen angehört zu haben; ägyptischen Typus tragen die wenigsten zur Schau. Wir haben es also mit Bildern von in Ägypten Eingewanderten und von Mischlingen verschiedener Rassen zu thun. Es ist bekannt, wie ägyptische, griechische und semitische Elemente sich unter den Ptolemäern mischten und wie bei aller Hellenisirung die Fremden in mannigfachen Dingen den Ägyptern entgegenzukommen suchten. Bei aller Überwachung des aufsässigen Volkes in militärischer und administrativer Hinsicht scheuten die Ptolemäer einen gewaltsamen Eingriff in die nationalen Gewohnheiten und Einrichtungen der Ägypter. Sie ließen dem Lande die althergebrachte Einteilung, sie pflegten feierlich seine religiösen Gebräuche. Der „Wohlthäter" Ptolemäus baute Tempel ganz im altägyptischen

Stil, seine Nachfolger ließen sich einbalsamiren und neben Isis und Osiris als Götter verehren. Wie aber das Fürstengeschlecht der Lagiden mit den Eingeborenen Fühlung suchte, so waren auch die im Lande zahlreich angesiedelten Griechen bestrebt, die eigne Weise ägyptischer Art anzupassen, bis jene diese mehr und mehr durchdrang. Denn nirgends strahlte die ausgleichsuchende Kultur des Hellenismus heller aus als von der neuen Rivalin Roms, von Alexandrien. Daß in solcher Zeit der Kulturmischung Griechen sich in ägyptischer Weise bestatten ließen, ist ebensowenig befremdlich wie der Umstand, daß etwa der eingewanderte Phöniker oder der freidenkende Israelit griechische Bestattungssitte annahmen. In erst kürzlich wieder aufgedeckten jüdischen Gräbern von Tell el-Jehudije aus dem zweiten Jahrhundert v. Chr. fanden sich zahlreiche Holzetiketten mit jenen Begleitwünschen, wie sie die Griechen liebten: *χαῖρε*, und epithetische Beischriften wie *χρηστέ*, *φιλότεκνε* u. a. m. Siehe Naville's Bericht in der Academy 1888.

Aber gehören wirklich die ältesten unserer Porträte in vorchristliche Zeit, an das Ende der Lagidenzeit etwa? Mit dem Tode der Kleopatra im Jahre 30 ging die Herrschaft der Lagiden zu Ende. Es wäre immerhin nicht undenkbar, daß Mitglieder des alten Königshauses noch in römischer Zeit gelebt hätten. Für Bildnisse solcher später Nachkommen der Ptolemäer möchte Ebers eine auffällige Gruppe von Porträten in der Grafschen Sammlung ansehen. Sagen wir es gleich im vorhinein: sie gehören nicht zu den besten. Nr. 60 allein ausgenommen, haben wir es in dem Porträt auf Holz Nr. 7 und demjenigen auf dicker Leinwand Nr. 58 mit Erzeugnissen recht ungeschickter Hände zu thun. Alle drei stellen en face Knaben dar; wenigstens hält Ebers die Nr. 58 auch dafür – ein eher einem Mädchen ähnliches pausbackiges Wesen mit Halskette und Armband und einem Granatapfel in der Hand. — Eine Verwandtschaft der drei unter einander ist ihren Zügen mit dem besten Willen nicht abzulesen. Aber sie tragen alle drei ein und denselben eigentümlichen Haarschmuck: die aus altägyptischen Darstellungen bekannte „Prinzenlocke"; (vgl. z. B. das Relief Ramses II. als Kind bei Perrot und Chipiez S. 641, dtsche. Ausg.), als solche wird uns die „in Gestalt eines umgekehrten, auf den Kopf gestellten Fragezeichens (¿)" gebildete Locke erklärt, die an ihrem unteren Teile zwei dünne quastenartige Haarsträhnchen hängen hat. Bemerken wir noch, daß dem Bilde Nr. 7 ein goldener Lorbeerkranz aufgemalt ist, daß nach Grafs Mitteilung auch bei Nr. 60 „am Haar vor der Reinigung des Bildes Spuren von Gold sichtbar" waren — so haben wir alles beisammen, was Ebers dazu führte, die seltsamen Bilder „fraglos" als Porträte von „Söhnen des ägyptischen Königshauses oder Prinzen" hinzustellen und sie dann vermutungsweise Ende der lagidischen Zeit entstehen zu lassen.

Wir können dem Ägyptologen, der für die königliche Abstammung der auf den drei Bildern dargestellten jungen Menschen eine Lanze einlegt, auf dem Gebiete der ägyptischen Altertumsforschung nicht folgen, wir müssen ihn schon auf seinem Standpunkte in der Beurteilung dieser Gruppe der Grafschen Porträte allein lassen. Aber je mehr wir uns mit den Porträten beschäftigen, desto kälter überläuft uns der Zweifel an dem Geblüte jener Prinzen. Die Fundgeschichte der Grafschen Porträte ist zu sehr abhängig von den Aussagen der arabischen Entdecker, als daß sie uns Nachricht geben könnte von Besonderheiten der Ausstattung, wie wir sie bei königlichen Begräbnisstellen anzunehmen berechtigt sind. Auch der Umstand, daß die Porträte im Coemeterium eines Ortes von immerhin doch nur provinzialem Belange gefunden wurden, ist wenig geeignet, die Eberssche These zu stützen. Daß auch der Vergleich mit lagidischen Münzen zu nichts führte, ist erklärlich, denn unsere Porträte sind alle en face oder nur wenig zur Seite gewandt, während die Münzen nur Profilköpfe darstellen. Geht also aus alle diesem kein triftiger Grund hervor, der uns zwingt, für die prinzliche Bedeutung der fraglichen Bildnisse einzutreten, so fällt auch das Motiv weg, das die Zeit ihrer Entstehung bestimmt. (Schluß folgt.)



Ornamentfüllung
Von Alart Du Hameel

Eine vergessene Kupferstichsammlung.

Mit Abbildungen.

In dem umfangreichen Verzeichnis der Kupferstiche des 15. Jahrhunderts, welches Heinecken in seinen Neuen Nachrichten von Künstlern und Kunstsachen (Dresden und Leipzig 1786) S. 294—474 giebt, findet sich eine große Anzahl von Blättern, die nach dem heutigen Stande der Wissenschaft zuverlässig einer späteren Epoche, und zwar größtenteils dem 16. Jahrhundert angehören. Ich machte einmal den Versuch, die bei ihm beschriebenen Blätter an der Hand der von Heinecken natürlich in erster Linie benutzten Dresdener Sammlung zu identifiziren, eine langwierige und undankbare Aufgabe, die ich aber im Laufe der Jahre doch so weit förderte, daß von den 347 Nummern der Anonymen auf S. 294—359 nur etwa 30 als unauffindbar übrig blieben, von den circa 200 Blättern der Monogrammisten (S. 360—390) nur 16, von den 115 Stichen von und nach Schongauer (S. 410—434) und den 176 Nummern von Israhel van Meckenem (S. 438—474) je 10. Da der Dresdener Ikonograph bei seinen knappen Beschreibungen niemals einen Fundort angiebt, viele Blätter auch, die er in verschiedenen Sammlungen sah, zwei und dreimal citirt, ohne ihre Übereinstimmung zu erkennen, so hält es natürlich sehr schwer, die Stiche mit Sicherheit zu identifiziren, und bei einzelnen wie Nr. 200 „Ein dergleichen Sankt Christoph, ein sehr kleines Blatt, 11 Linien hoch“, Nr. 212 „Sankt Antonius mit der Sau. Ein Blatt hoch 3 Z. 6 L., breit 2 Z. 1 L“, Nr. 238 „Sankt Katharina. Ein ganz kleines Blättchen“ ꝛc. ꝛc. dürfte dies voraussichtlich niemals gelingen.

Man wird mir entgegnen, daß die Resultate einer solchen Vergleichsarbeit in gar keinem

Verhältnis zu der darauf verwendeten Zeit stehen, ja daß sie für die Wissenschaft ganz belanglos seien. Das Erstere gebe ich ohne weiteres zu, das Letztere nur bedingt. Einen positiven Wert für die Kupferstichkunde behält entschieden jener Bodensatz von unbestimmbaren Blättern, welche Heinecken vor einem Jahrhundert doch irgendwo gesehen haben muß, ohne daß es bisher gelungen wäre, sie wieder aufzufinden. Am wichtigsten sind aber seine Angaben, soweit sie verschollene Blätter bekannter Meister betreffen, und in richtiger Erkenntnis dieser Bedeutung seiner Angaben hat bereits Bartsch 1808 im VI. Bande seines Peintre-Graveur bei Aufstellung des Werkes der einzelnen Stecher, z. B. beim Meister E. S. S. 45—52, bei Martin Schongauer S. 176—184, bei Israhel van Meckenem S. 298—308 diejenigen Blätter zu einem Appendix vereinigt, welche Heinecken beschreibt, ohne daß sie ihm Bartsch) je zu Gesicht gekommen wären. Im Jahre 1860 gelang es dann Passavant, der auf seinen Reisen viele Bartsch unbekannte Sammlungen zu sehen Gelegenheit gehabt hatte, eine Reihe jener seit Heinecken verschollenen Stiche mit Angabe des Fundortes zu beschreiben. Dennoch blieb ein beträchtlicher Rest von Blättern einiger Monogrammisten wie b x g und W ⟡ oder Meckenems, die weder in Berlin und Dresden noch in Basel und München oder London und Paris aufzufinden waren.

Da Heinecken, wie gesagt, über die von ihm benutzten Sammlungen hartnäckig schweigt, vermochte ich aus seinem Verzeichnisse nur zu entnehmen, daß er neben der von ihm verwalteten kurfürstlichen Sammlung zu Dresden die Kabinete in Paris und Wien, resp. die später in jene übergegangenen großen Privatsammlungen gekannt haben müsse. Berlin, München und London besaßen ja zu seiner Zeit keine öffentlichen Kupferstichkabinete. Die kleine Sammlung der Universitätsbibliothek zu Straßburg, aus welcher v. Murr[1]) ein Blatt vom Meister E. S. den Johannes auf Patmos: Heinecken N. N. I. S. 395. P. II. 59. 161 erwähnt, ging 1870 beim Bombardement der Stadt zu Grunde. Sie konnte unmöglich so reich an Unicis gewesen sein. Wohin sollten also jene seltenen Blätter geraten sein?

Ein Aufsatz von Harzen in Naumanns Archiv[2]) führte mich auf die rechte Spur. Der Hamburger Kunstfreund, beiläufig bemerkt der einzige Deutsche, welcher die selbst Bartsch und Passavant unbekannten Kupferstichsammlungen Italiens benützt hat, enthält in dem Verzeichnis der Blätter des fabelhaften Kupferstechers Bartholomäus Zeitblom einige Stiche des Monogrammisten b x g, welche nur von Heinecken S. 368 Nr. 19, 20, 23, 25, 26, 27 beschrieben werden, und die Passavant S. 123 Nr. 41—46 nach ihm als unauffindbar citirt. — Harzen sah sie in Bologna. — Diese Beobachtung zusammengehalten mit der Thatsache, daß die in meinem Nürnberger Katalog[3]) abgebildete S. Anna selbdritt vom Meister P W ebenfalls nur von Heinecken (N. N. I. 316. 109) und Harzen (Naumanns Archiv VI. 102. 40) beschrieben sei, daß letzterer sie in Bologna fand, und das Nürnberger Exemplar auf der Rückseite die Worte: „Bologna a di 27 marzo comprata questa“ trägt, ließ mich ahnen, an welcher Quelle Heinecken vermutlich geschöpft habe.

So reiste ich denn im Mai dieses Jahres von Venedig mit dem Umweg über Bassano das sich auch noch einer bis dahin von keinem Sachverständigen eines Blickes gewürdigten prächtigen Kupferstichsammlung, der Raccolta Remondiniana, erfreut, nach Bologna. — Schon in dem den Besuchern der Pinakothek wohlbekannten, langweiligen Kupferstichkorridor (denn wer hätte in Italien Zeit für Kupferstiche!) fand ich manches sehr bemerkenswerte Blatt des 15. Jahrhunderts: so den kleinen Hortus conclusus vom Meister E S S. 149, die h. Katharina vom Meister B M B. 4, etwa 50 Blätter von Israhel van Meckenem, darunter das sehr seltene Passionswappen nach dem Meister E S S. 245, das Bartsch im Appendix unter Nr. 104 nur nach Heinecken beschreibt (Passavant fand ein zweites Exemplar

1) Journal zur Kunstgeschichte Bd. V (1777) S. 34 und VI (1778) S. 39.

2) Bd. VI (1860) S. 1—30 und 97—123.

3) Katalog der im Germanischen Museum befindlichen deutschen Kupferstiche des XV. Jahrhunderts Nürnberg 1888. Taf VII. Fig. 19. Vergl den Text S. 56 Nr. 279.

in Paris), endlich jenes interessante Kartenspiel vom Ende des 15. Jahrhunderts, das ich unlängst nach dem Exemplar in Weimar, wo 3 Karten fehlen, ausführlich beschrieb[1]), und zwar in einem kolorirten, bis auf eine einzige Karte (Coppe-Fünf) vollständigen Exemplar. Das war die Ausbeute des ersten Tages. — Am zweiten legte mir der liebenswürdige Ispettore Anacleto Guadagnini einen stattlichen Band vor mit der Aufschrift: „Stampe tedesche Tomo I“. Und — ecco, da kamen sie zum Vorschein die Rarissima und Unica, welche mein Dresdener Kollege vor mehr als einem Jahrhundert auf der Universitätsbibliothek, wo sich die Sammlung damals befand, gesehen und beschrieben hatte. Zuerst etwa 40 weitere Blätter von Meckenem, darunter mehrere der von Bartsch im Appendix nach Heinecken citirten, u. a. jenes wichtige Blatt, welches die beiden auf Taf. VIII meines Nürnberger Katalogs abgebildeten Stiche: Christus mit den drei Soldaten im Ölgarten und die h. Veronika auf einem Blatt nebeneinander enthält, und das meine a. a. O. S. 41—45 versuchte Zuweisung der Folge von Darstellungen aus dem Leben Christi an Israhel van Meckenem bestätigt. Heinecken[2]) und Zani[3]) hatten das vergeblich gesuchte Blatt also in Bologna vor sich gehabt. Auch die thronende Madonna mit zwei Engeln, eine gegenseitige Kopie nach dem Stich des Meisters E S B. 34 gehört zu jenen Blättern, die allein Heinecken in Bologna sah. Sie wird nach ihm von Bartsch im Appendix unter Nr. 38 aufgeführt. Ich fand, beiläufig bemerkt, schon vor sieben Jahren ein zweites Exemplar in der Sammlung des Grafen Maltzan auf Schloß Militsch in Schlesien. — Es folgte unter vielen anderen interessanten Stichen bekannter Meister des 15. Jahrhunderts ein neues Blatt des **Meisters der Spielkarten (Martyrium des h. Sebastian), das Figurenalphabet des Meisters mit den Bandrollen S. 49 vollständig auf drei unzerschnittenen Querblättern.** Bisher waren, abgesehen von den zertrennten Buchstaben in München, nur die beiden ersten Blätter in Dresden und zwei Fragmente des dritten in der Wiener Hofbibliothek bekannt. Das Architekturalphabet, von dem ich kürzlich die 13 Erlanger Buchstaben im Repertorium f. K. XI. 236. 28—40 beschrieb, komplett in 23 Buchstaben auf 8 Querblättern. Dann das reizende runde Kartenspiel des Meisters P W von Köln in 69 Karten[4]), so daß nur drei (Rosen-Dame und -König und Nelken-Fünf) am vollständigen Spiel fehlen; endlich aber, und das ist das Wichtigste: 34 Karten aus dem größeren Spiel des Meisters E S in tadellosen, prächtigen Drucken. **Heinecken citirt dasselbe summarisch S. 350 Nr. 314 und be**schreibt die neun dazu gehörigen Figurenkarten S. 352 Nr. 316. In meinem Verzeichnis der ältesten deutschen Spielkarten[5]) fehlen von den in Bologna befindlichen 34 Karten dieses **Spiels nicht weniger als 27. Ich hoffe, die nunmehr bekannten 41 Karten — sieben in** Bologna fehlende befinden sich in Dresden, München und Wien — demnächst in treuen Reproduktionen zum Allgemeingut der Kupferstichkabinete und Sammler machen zu können.

Einigermaßen getrübt ward die Freude an meinem Funde durch die Thatsache, daß die Sammlung, ursprünglich von Papst Benedikt XIV. (1675—1758) angelegt und später auf der Universitätsbibliothek seiner Vaterstadt Bologna bewahrt, wo sie Heinecken, Zani, Cicognara und **Harzen sahen, zweimal empfindlich bestohlen wurde. Es geschah dies noch bevor sie in die Pinakothek überführt wurde, aber nach Harzens Besuch, also in den sech**ziger Jahren unseres Jahrhunderts. Die von ihm beschriebenen Blätter des Monogrammisten **b𝔵8** fehlen sämtlich. Sie finden sich aber in dem nach dem ersten Diebstahl aufge**stellten Verzeichnis: „Nota delle Mancanze verificate a tutto il 12 Marzo 1868 nella** Collezione di Stampe di Benedetto XIV nella R. Biblioteca dell' Università di Bologna“.

1) Repertorium f. K. XI. (1888) 221. 73—121.

2) N. N. I. 454. 64.

3) Encielop. II. Bd. 7. S. 186.

4) Das mit Titel und Schlußblatt 70 Karten umfassende Spiel, von dem bisher nur 65 Karten bekannt waren, wird dadurch vollständig. Die größte Anzahl (52 Bl.) besaß bisher das Dresdener Kabinet. Vergl. den als Schlußvignette nach dem Exemplar der Albertina beigefügten Nelken König L. 38. 64.

5) Die ältesten deutschen Spielkarten. Dresden 1886. S. 15. Nr. 1—19.

dessen Einsicht ich der Freundlichkeit des Sgr. Guadagnini verdanke. Aus diesem Dokument geht hervor, daß etwa 800 Blatt entwendet wurden, darunter das vollständige Werk Schongauers (115 Blatt) und eine große Menge der seltensten Stiche, die man leider nach den knappen und dürftigen Angaben des Aktenstückes größtenteils nicht mehr identifiziren kann. Die Sammlung stellt sich demnach als eine der reichsten an deutschen Stichen des 15. Jahrhunderts dar, welche wohl je existirt haben, und ihre Verstümmelung ist aus diesem Grunde nicht schwer genug zu beklagen.

Der Dieb schnitt aus dem oben erwähnten Klebeband, der jetzt mit Meckenem beginnt, einfach die vordere Hälfte der Blätter heraus. Eine Anzahl der von ihm gleichfalls als Opfer erkorenen Stiche wurde noch — ich weiß nicht durch welchen glücklichen Zufall — nachdem er sie herausgeschnitten, gerettet. Unter diesen jetzt in losen Umschlägen bewahrten „Stampe staccate" sah ich eine nur von Heinecken (S. 320 Nr. 132) erwähnte Madonna vom Meister der Spielkarten, das Eichstädter Wappen von 1480 B. X 58. 37, ein bisher unbekanntes Ornament mit Rettigen von Alart Du Hameel (Heinecken S. 400), mehrere Blätter vom Meister E S und verschiedenen Monogrammisten. Von besonderem Interesse ist der Ornamentstich des Alart Du Hameel noch durch den Umstand, daß sich ein zweites Exemplar bei welchem der Name des Stechers abgeschnitten ist, auf der Albertina in Wien, im Bande der anonymen Stiche des 15. Jahrhunderts, auf dem Kopfe stehend eingeklebt findet Bartsch (X. 67. 20.) und Passavant (II. 244. 234.) haben den Stich daher unter den Anonymen aufgeführt. Eine verkleinerte Reproduktion ist diesem Bericht beigegeben.

Diese Angaben erschöpfen natürlich bei weitem nicht die Menge des Vorhandenen. Ein ausführliches Verzeichnis hoffe ich im nächsten Jahrgang des Repertorium f. K. geben zu können, und dort soll auch der Versuch gemacht werden, den Verbleib der gestohlenen Blätter, soweit dies überhaupt möglich ist, nachzuweisen. Mit Sicherheit kann ich bis jetzt nur die h. Anna selbdritt im Germanischen Museum als aus dem Bologneser Diebstahl herrührend, bezeichnen. Sehr wahrscheinlich stammen auch das Salomo-Urteil vom Meister E S B. 7 und das kleine Niello mit Christus am Kreuz vom Monogrammisten A G S. 29, welche das British Museum 1884 und 1885 erwarb, ursprünglich aus Bologna. Zani[1]) fand beide Blätter noch in der Universitätsbibliothek. Man sieht also, daß auch von jenen ungeschriebenen Büchern, in welche die Sitte des vorigen Jahrhunderts die Erzeugnisse des Grabstichels und der Radirnadel bannte, der Horazische Spruch gilt:

„Habent sua fata libelli". **Max Lehrs.**

1) Encielop. II. Bd. 3. S. 337, und Bd. 8. S. 52.

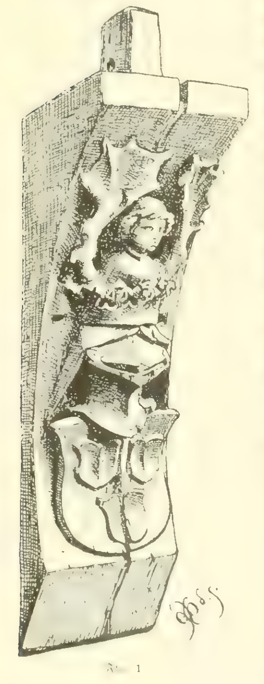


Kelten König vom Meister P. W.

Zur Entstehung des Künstlerwappens.

Mit Abbildungen.

Daß „Wappen“ und „Waffen“ dasselbe bedeutet, darüber wird heute mancher ungläubig den Kopf schütteln, und dennoch war es so im zwölften Jahrhundert. Als aus dem Nebel der Vorgeschichte die Geschlechter mit besonderem Namen traten, nachdem ihre Burgen mit demselben Namen über dem Nebel der Thäler emporgestiegen, da sollte auch der Schmuck der Waffen schon äußerlich die Eigentümlichkeit ihres Trägers erkenntlich machen; es kam bei dem buntgemischten Bestande der Teilnehmer an Kreuz- und anderen Heereszügen auf eine schärfere Bekundung des Individuums und seiner Sippe an. Die in früherer Zeit schon bekannte Technik in Verzierung der Waffen, der Schilde insonderheit, welche Perlen und edles Gestein, Silber, Gold und kostbares Pelzwerk, sowie leuchtende Farben verwendete, wurde nunmehr zu einer nach gewisser Richtung bestimmten, zu einer, nicht etwa nach dem toten Buchstaben des Gesetzes festgestellten, sondern nach dem lediglich aus Herkommen und Geschmack sich ergebenden Regel. So entstand im 12. Jahrhundert die Wappenkunst oder Heraldik.



Nr. 1

Sie war eine ornamentale und eine freie Kunst, welche im Mittelalter nicht in das Prokrustesbett kleinlicher Schulweisheit und bureaukratischer Verzopfung sich spannen ließ. Kein Wappen wurde verliehen, jedes willkürlich, oft mit der sinnigsten Symbolik gewählt und nach Befinden, doch nie planlos, verändert; wir bewundern daher mit Recht im Mittelalter die große Zahl der redenden Wappen, d. h. derjenigen, die in der Symbolik des Waffenschmuckes den Namen seines Trägers andeuten.

Da unsere westlichen Nachbaren in Frankreich und Niederland zuerst an den Zügen nach dem Morgenlande sich beteiligten, von dorther dann ernst und gewaltig der Kreuzeseifer die gesamte deutsche Nation ergriff, so treten die beregten Erscheinungen erblicher Namen und Wappen naturgemäß im Westen eher zu Tage; sie werden an der Ostgrenze des deutschen Reichs erst gegen Ende des 12. Jahrhunderts bemerkbar, jedoch hat im Laufe des 13. überall der Begriff des Familienwappens sich fixirt. Wenn alsdann der durch Vererbung in ein und demselben Hause als dauernd konstatirte Besitz einer Burg mit dem dazu gehörigen Gebiete und der ebenso unverändert beibehaltene Waffenschmuck der besitzenden Familie beide Dinge als zwei gewissermaßen zusammengehörende Begriffe erscheinen ließen, so konnte eines das andere symbolisiren, d. h. ein Territorialbesitz konnte durch die Waffen oder Wappen des Besitzers angedeutet werden, mit andern Worten: es entstanden bald die Herrschafts- oder Landeswappen. Als ähnlich übertragener Begriff entwickelte sich derjenige von Genossenschaftswappen, wozu die gleichartige Verzierung der Waffen der geist-

lichen Ritterorden wohl am meisten beigetragen haben wird. Vor Anfang des 14. Jahrhunderts dürften schwerlich andere als ritterliche Genossenschaften zur äußern Bekundung ihrer Gemeinschaft durch gleichen Schild und Helm geschritten sein; eine Ausnahme bekunden wohl auf sphragistischem Gebiete die Siegel einzelner Städte, indessen sind eigentliche Wappensiegel von Stadtgemeinden aus dem 13. Jahrhundert sehr selten.

Im 14. Jahrhundert war der rechtliche Begriff der Wappen und ihrer Symbolik ein so allgemeiner, das ganze Wappenwesen so volkstümlich geworden, daß nunmehr auch die durch Ansehen und Wohlstand hervorragenden Zünfte begannen, sich Gewerkschilde zu erwählen. Nur darf man nicht glauben, daß solche verliehen wurden, denn die Verhältnisse des Briefadels und der Heroldsämter nach späterer Auffassung begannen erst am Ausgange des Mittelalters, im 15. Jahrhundert, sich zu entwickeln. Sinnig, wie das ganze Mittelalter, waren auch die Sinnbilder der Zünfte, zumeist ihren wichtigsten Gerätschaften oder Erzeugnissen entnommen.

Die Anfertigung des buntfarbigen Schmuckes auf den ritterlichen Waffen, insonderheit die prachtliebende Ausstattung der zu Ernst und Schimpf bestimmten Schilde, clipei, war die Berufsarbeit eines Gewerbes, dessen Genossen nach dem Haupterzeugnisse der Zunft



Fig. 2



Fig. 3.

clipeatores, in deutscher Mundart Schilderer hießen, und so heißen bekanntlich noch heute in den Niederlanden alle Maler. Der um die Kunstgeschichte Kölns eifrigst bemühte J. Merlo kann bereits 1150 einen Richolfus clipeator in der alten rheinischen Stadt nachweisen, wo noch heute eine uralte Straße, „die Schildergasse“, ihre Benennung den seinerzeit dort wohnenden Malern verdankt. In Magdeburg soll der 1205 gestorbene Erzbischof Ludolf eine Schilderer-Innung gestiftet haben; im allgemeinen jedoch erscheinen die Zünfte mit bestimmt ausgesprochenen Rechten und Pflichten in Deutschland erst im 14. Jahrhundert.

Künstler im heutigen Sinne dürfen nicht allzu gering denken von ihren geistigen Ahnen, jenen Schilderen, welche die ersten Anfänge einer weltlichen Malerei schufen [1]), in dem Streben nach genossenschaftlicher Bedeutung einen Halt suchten, den sonst nur Laienbrüder im Anschluß an die Klöster fanden; auch ihre Werke waren nicht so geringfügig, wie man im Rückschluß aus den kläglichen Leistungen einer späteren Zeit auf dem heraldischen Gebiete anzunehmen geneigt sein könnte. Die luxuriöse Ausstattung der Schilde wurde nicht etwa durch bloße Bemalung, sondern überdies auf plastischem Wege hervorgebracht, die Wappenbilder waren meist von verschiedenen Stoffen, wie Leder oder kostbarem Pelzwerk, Metallspangen, leimgetränkter Leinwand und dergleichen künstlich zusammengesetzt, wie uns die

1) Der „Schilter“ wird bestimmt unterschieden vom geistlichen Maler, und vom ersteren u. a. in der Wiener St. Lucas Zeche 1410 verlangt: „daz er mit sein selbs hant vier new stuch mach, einen stechsatel, ein prustleder, ein roßkopf, ein stechschilt unt daz er auch daz malen chunn, alz ez heren, ritter unt knehte an in vorderet.“ Vgl. Warnecke, Künstlerwappen S. 16.

altheraldischen Kunstausdrücke stuekehte, dar uf geleit u. a. beweisen. Eine geradezu eminente künstlerische Begabung haben jene Schilderer bekundet in dem zweckentsprechenden Stilisiren d. h. in dem durch künstlerische Phantasie brauchbar Gestalten, nicht nur der von Bestiarien und Legenden beschriebenen Tiere und Fabelwesen, sondern überhaupt der von der Natur gebotenen Formen. Sie erkannten sehr richtig, daß die symbolische Bedeutung, und um diese nur konnte es sich handeln, weniger in dem allgemeinen Wesen und der natürlichen Gestalt beruhete, als vielmehr in bestimmten Umständen oder Aktionen, in welchen die Formen oder Wesen auftraten, in welchen der Volksglaube sie besonders wichtig erscheinen ließ. Sogar die glänzendsten Erzeugnisse der Renaissance haben auf diesem Gebiete nicht die Blütezeit des Mittelalters (bis zum 14. Jahrhundert) erreicht, sie sind in der Regel an der hier ganz ungehörigen naturalistischen Wiedergabe gescheitert.

Als Gewerksabzeichen nahmen die Schilderer gegen Mitte des 14. Jahrhunderts ein redendes Wappen an, nämlich mehrere kleine Schilde in einem großen. Die Anzahl dieser im

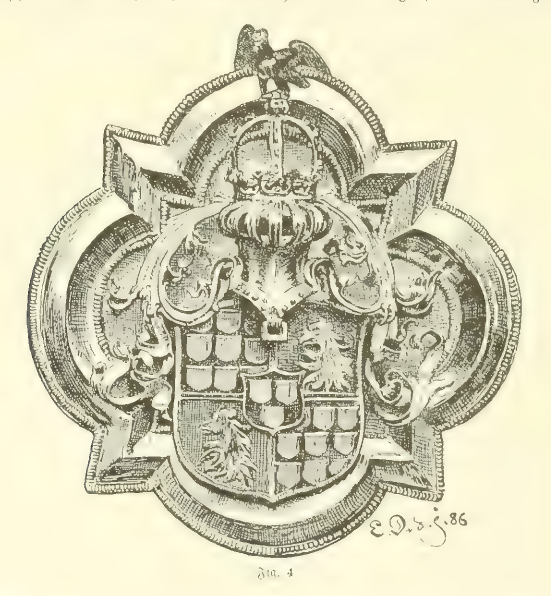


Fig. 4

übrigen stets in Silber (oder Weiß) gehaltenen Schildlein war ursprünglich keine feststehende, erst im Laufe der Zeit hat sich die Dreizahl als die normale eingebürgert. Die Farbe des Feldes d. h. des großen Schildes war in den weitaus meisten Fällen rot, in einzelnen Beispielen blau. Da wir uns nicht auf einen Wappenbrief, nicht auf einen allgemein gültigen Beschluß aller Gewerke beziehen können und dürfen, so muß der viel häufigere und fortgesetzte Gebrauch des roten Feldes die Richtschnur abgeben [1]). Daß man in Bayern in der Neuzeit den Landesfarben eine Konzession hat machen wollen bei Annahme des blauen Schildes, kann für Deutschland nicht maßgebend sein. A. Warnecke hat in seiner sorgsamen und reichhaltigen Zusammenstellung einschläglicher Beispiele das Vorkommen des Schilderer- oder Künstlerwappens im 14. Jahrhunderts in vier Fällen konstatiren können, des ältesten vom Jahre 1347.

1) Warnecke l. c. S. 18 macht darauf aufmerksam, daß bei der Glasmalerei späterer Zeit vielleicht die größere Schwierigkeit des Malens mit Rot von dieser Farbe bisweilen habe Abstand nehmen lassen.

Ob die oft und in verschiedenster Wendung wiederholte Erzählung, daß Kaiser Maximilian I. oder Kaiser Karl V. dem großen Meister Albrecht Dürer das besagte Künstlerwappen verliehen, urkundlich sich erweisen lasse oder nicht, kann uns, im Grunde genommen, ganz gleichgültig sein. Selbst wenn ein genügender Beweis dafür zu erbringen stände, so würde daraus lediglich folgen, daß der Kaiser ein seit langer Zeit schon bestehendes Genossenschaftswappen zu dem persönlichen oder Familienwappen des genannten Künstlers gemacht habe. An der allgemeineren Bedeutung des Wappens, an der Geschichte seines dem Datum nach nicht haarscharf zu bestimmenden Ursprungs würde jene kaiserliche Verleihung nichts, gar nichts ändern.

Ganz allgemein gültige, bestimmte Vorschriften darüber, in welchem Stile das Wappen zu halten sei, darf selbstverständlich niemand erteilen wollen. Die Formen des großen Schildes müssen mit denen der drei darin befindlichen Schildlein naturgemäß übereinstimmen; diese Formen werden indes von den jeweiligen Umständen abhängen, neben dem Geschmacke des Verfertigers oder Bestellers jedenfalls der Umgebung und dem besonderen Zwecke des Wappens Rechnung tragen müssen.

Etwas verwickelter, als bei dem Schilde, ist die Untersuchung hinsichtlich des Ursprunges vom zugehörigen Helmkleinod, des Jungfrauenrumpfes zwischen zwei Damschaufeln. Von vornherein läßt sich annehmen, daß das Kleinod später als der Schild angenommen wurde, sein Vorkommen ist selbst im 15. Jahrhundert von Warnecke nur in vier Beispielen konstatiert, im 14. Jahrhundert gar nicht. Wir haben hier im allgemeinen zu bemerken, daß in Deutschland seit dem Ende des 13. Jahrhunderts die Helmkleinode zu besonderer privatrechtlicher Bedeutung gelangen, wir wissen, daß selbige manchmal ernsthafte Steitobjekte waren, wie z. B. zwischen dem Grafen von Öttingen und dem Burggrafen von Nürnberg, daß sie zur Bekundung eigentümlicher Gerechtsame angenommen bezw. gewechselt wurden, wie z. B. der Judenkopf 1351 von dem Markgrafen von Meißen. Von einem Streite ist auch in unserem Falle zu berichten, vorher jedoch haben wir kurz zu erörtern, welche Bewandtnis es mit den sogenannten Rumpfkleinoden habe.

Die männlichen und weiblichen Rümpfe oder Brustbilder gehörten schon in frühester heraldischer Zeit zu den beliebten Helmzieren, an ihnen ist die eigentümliche Stilisirung zu den verschiedenen Zeitabschnitten sehr bemerkenswert; man könnte daran die männlichen und weiblichen Trachten, die Moden des Haares und Bartes in den verschiedenen Epochen studieren. Anfänglich und noch im 14. Jahrhundert erscheint in der Regel der Kopf allein mit einem kleinen Teile des Halses. Weil aber dieses Kleinod das Schicksal der anderen Helmzieren teilte, so wurde es immer höher und höher im Laufe der Zeit, zumal nachdem seine praktische Verwendung als Zier des wirklich im Kampfspiele getragenen Helmes mit den Turnieren aufhörte. Wenn in der kurz vor Mitte des 14. Jahrhunderts angelegten Wappenrolle von Zürich (sub Nrn. 4, 100, 346, 366, 420, 504) Rumpfkleinode sich finden, mit wirklichen menschlichen Armen ein Gerät haltend, und (sub Nrn. 385, 386) zwei mit Armen ohne ein Gerät, so müssen diese doch als Ausnahmen betrachtet werden, da selbst noch im 16. Jahrhundert Rümpfe ohne Arme beliebt waren[1]). An die Stelle der Arme traten, und zwar seit dem 15. Jahrhundert häufiger, Flügel oder Hörner, an den Schultern aus dem Körper herauswachsend, später noch andere Dinge der mannigfaltigsten Art. Diese Verbindung zweier ganz heterogener Dinge steht nämlich im Zusammenhang mit der allmählich aufkommenden Mode der Vereinigung zweier (und selbst mehrerer) Wappen in einem Schilde.

Ein sehr bemerkenswertes Beispiel des hier in Frage kommenden Kleinods ist von Warnecke S. 28 bildlich wiedergegeben. Das in Holz geschnitzte Original des vollständigen Künstlerwappens hat sich als Schmuck eines Balkenträgers (Fig. 1) in einem jetzt ab-

---

1) Den oben angeführten acht Beispielen der Züricher Rolle stehen ebendort 38 andere gegenüber, die Rumpfkleinode ohne Arme zeigen, indes gewahren wir an drei von diesen (Nrn. 275, 330, 505) bereits die Vereinigung von zwei ursprünglich nicht zusammengehörenden Helmzieren, in der Weise, daß man die Hörner oder Pranken an den Schultern des Rumpfkleinodes ansetzte.

gebrochenen Hause aus dem 15. Jahrhundert befunden und wird nunmehr in der Sammlung des hessischen Geschichtsvereins zu Marburg bewahrt. Es zeigt als Kleinod den Rumpf einer Jungfrau mit zwei statt der Arme an den Schultern hervorwachsenden Damschaufeln. Daß diese Damschaufeln aus Drachen- oder Adlerflügeln entstanden sind, scheint sich aus den beiden älteren Beispielen in dem Bruderschafts Buech Sancti Christophori am Arlberg (Warnecke S. 24 u. Abbildung Tafel I Fig. 1) mit größter Wahrscheinlichkeit zu ergeben. Die beiden Flügel zeigen sich sogar noch im Jahre 1629 (Fig. 2) am Rumpfkleinod des Wappens, das der Maler Johann Hoffmayr in ein jetzt auf der Münchener Hof- und Staatsbibliothek befindliches Stammbuch gezeichnet und Warnecke S. 27 wiedergegeben hat. Wir haben die Überzeugung gewinnen müssen, daß die Damschaufeln (oder das später statt ihrer vorkommende Edelhirschgeweihe) aus zwei Flügeln entstanden seien.

Unter diesem Gesichtspunkte gewinnt eine von Warnecke als ganz irrelevant bezeichnete Tradition gewaltig an Bedeutung. Diese Tradition hat einen Streit zum Gegenstande, der im Anfange des 15. Jahrhunderts zu Straßburg sich erhoben hatte zwischen den drei dort zum zweitenmale eine Zeitlang weilenden, als Bildhauer, Maler und Architekten berühmten Junkherren von Prag[1]) einerseits und dem oberelsässischen Hause der Rappoltstein andrerseits. Die edlen Herren (nobiles domini, nicht Grafen) von Rappoltstein, auch Rabenstein und französisch Ribeaupierre genannt, waren im Besitze einer ausgedehnten Herrschaft, zu welcher Schloß und Gebiet von Hohenack, wie es scheint, seit unvordenklicher Zeit gehörte[2]). Eine auf Urkunden und exakte sphragistische Untersuchungen gegründete Spezialgeschichte dieses alten dynastischen Hauses ist uns leider nicht bekannt; es scheint aber, daß die Herren von Hohenack nur ein Zweig desselben Hauses gewesen sind. Jedenfalls führten die Rappoltsteine neben dem Schild, der völlig dem Künstlerwappen mit „verwechselten Tinturen", d. h. Rot in Weiß (Fig. 3) entspricht, die als Wappen von Hohenack blasonirten drei Raben- oder Adlerköpfe, vielleicht ist dieses sogar das ursprüngliche Wappen der Raben- oder Rappoltsteine gewesen (Fig. 4). In der Wappenrolle von Zürich zeigt Nr. 385 sub voce Rabenstein als Kleinod einen weiblichen Rumpf, während die Rappoltsteine später einen männlichen Rumpf, überdies aber Adler- oder Rabenflügel als Kleinod (Schlußstück S. 24) geführt haben. Die Übereinstimmung aller dieser einzelnen Elemente mit denjenigen im späteren vollständigen Künstlerwappen vorkommenden ist eine zu auffallende, um ganz unberücksichtigt bleiben zu können; ja, um sie noch überraschender zu gestalten, sehen wir an verschiedenen Beispielen, deren Warnecke zwei (Seite 30 und 35) uns vermittelt, sogar die Hohenackschen Raben- oder Adlerköpfe in das volle Künstlerwappen aufgenommen, allerdings in der Form von nur einem Kopfe. Bei so vielen übereinstimmenden Details, deren einige erst später und offenbar in der Absicht verändert sind, eine Verschiedenheit hervorzurufen[3]), ist eine Beziehung zu einander ganz unleugbar für jeden, der nicht mit Gewalt allen Gründen sich verschließen will.

Der gelehrte Historiker Wolfgang Latz (latinisirt in seiner Zeit entsprechender Weise als Lazius) hat in seinem Werke De gentium aliquot migrationibus etc. (Basileae ap.

---

1) Das elegante Glockenhaus mit vier durchsichtigen Treppentürmen am Straßburger Münster soll ein Werk der drei Junker von Prag sein, sie waren auch am Regensburger Dombau beschäftigt. Zeichnungen, namentlich statuarische Entwürfe der drei Künstler sind noch in beträchtlicher Anzahl vorhanden z. B. in Erlangen und Bernburg.

2) Das Haus der Rappoltsteine erlosch mit Johann Jakob, der im Jahr 1673 starb, beerbt von seinem Schwiegersohn, Pfalzgraf Christian zu Zweibrücken-Birkenfeld. Wenn dieser Letzte des Hauses sich Comte de Ribeaupierre nannte, so mag der Grafentitel auf Verleihung durch König Ludwig XIV. beruhen, nachdem durch die Stipulationen des westfälischen Friedens die Oberhoheit des deutschen Reiches in französische Lehnsherrlichkeit übergegangen war. Die Herrschaft Rappoltstein im Oberelsaß umfaßte die Ämter Rappoltsweiler, Gemar, Bergheim, Zellenberg, Heiterheim, Weyer, Orberg (Hohenack), Markirch.

3) Die heraldische Schraffirung d. h. Andeutung der Schildesfarben durch konventionelle Striche oder Punkte kam erst am Ende des 17. Jahrhunderts auf, mithin konnten vordem gleiche heraldische Formen bei Siegeln oder farblosen Darstellungen leicht verwechselt werden

(Oporin. 1557) zuerst jenes oben berührten Streites Erwähnung gethan.[1]) Wir bemerken, daß Latz nur etwa hundert Jahre nach dem Vorfalle über denselben berichtet hat, zu einer Zeit also, wo die Thatsache durch Sage oder Legende wohl teilweise entstellt, jedoch der Kern noch nicht völlig überwuchert sein konnte. Der Archivar Schneegans kommt in „Stöbers Sagen des Elsaß" auf den Historiker des 16. Jahrhunderts zurück und berichtet nach ihm, daß Kaiser Sigismund den Streit zwischen den Edlen von Rappoltstein und den Junkherren von Prag zu Gunsten der letzteren entschieden und diesen das Recht erteilt habe, fortan das Geschlechtswappen der ersteren mit gewissen Änderungen zu führen. Der Kern dieser in der Tradition natürlich erweiterten oder entstellten Geschichte liegt ziemlich klar zu Tage: Es hat sich offenbar um eine zu jener Zeit nicht gar seltene Frage wegen der an den Besitz bestimmter Wappen geknüpften Rechtsansprüche gehandelt. Der Schild konnte hier kaum in Frage kommen, da die Schildesfiguren der Rappoltsteine von Haus aus eine andere Farbe trugen als die Schildlein der Schilderer, wohl aber konnte es sich um das Helmkleinod handeln, und gerade an solches sind, wie schon oben erwähnt, häufig Beziehungen zu Rechtsfragen geknüpft. Wir sind der Meinung, daß die Junkherren von Prag, vielleicht durch die Ähnlichkeit der beiden Schilde dazu veranlaßt, wirklich das Kleinod der Rappoltsteine, Rumpf und Flügel, angenommen, dem Künstlerschilde hinzugefügt haben, daß sie trotz des Widerspruches der letzteren von dem für sie parteiisch entscheidenden Kaiser in dieser Aneignung geschützt wurden. Es kann dies um so weniger auffallen, als ja Sigismund selbst ein Prager Kind war und in seinem ganzen Leben nicht das Lob eines besonders lebhaften Rechtsgefühls verdient hat. An der entwickelten Auffassung müssen wir bis zum Hervortreten entgegenstehender gewichtiger Gründe festhalten, demgemäß die Annahme des Helmkleinods für das Künstlerwappen in den Anfang des 15. Jahrhunderts und nach Straßburg verlegen.

Wir wollen nicht verhehlen, daß in den äußeren Formen ein Zusammenhang zu liegen scheint mit den im 14. Jahrhundert aufkommenden sogenannten Leuchterweibchen, die nach der Häufigkeit ihres Anbringens in den modernen „altdeutschen Zimmern" dem Geschmacke der Gegenwart gleichfalls zu entsprechen scheinen. Wir glauben aber nicht, daß die Künstler des 15. Jahrhunderts von diesem, übrigens ganz gefälligen Beleuchtungsgerät den Helmschmuck ihres Wappens genommen haben, schon deshalb nicht, weil die Rumpfkleinode jener Zeit die Hörner oder Flügel *oben an den Schultern* trugen. Entgegengesetzter Weise hat man dem Leuchterweibchen *statt der Beine* Hörner, Geweihe oder Schaufeln gegeben, bisweilen endet der Leib unten in einem Fischschwanze. Das Leuchterweibchen dürfte aller Wahrscheinlichkeit nach aus der Nereide entstanden sein.

Was die künstlerischen Formen des Kleinods betrifft, so hat man sich, wie bei dem Schilde, nach dem Stile zu richten, den man zum Ausdruck zu bringen beabsichtigt. Will man Geweihe und Rumpf trennen, so können nur die Formen der Renaissance gewählt werden, weil, wie schon wiederholt bemerkt wurde, in gotischer Zeit die Flügel oder Damschaufeln an den Schultern des Rumpfes an Stelle der Arme angebracht waren. Die Kleidung der dargestellten Jungfrau muß selbstverständlich der betreffenden Periode entsprechen, der man mit den übrigen Formen sich anschließen will. Das Kleid ist von *roter* Farbe; *Weiß* läßt sich im hervorblickenden Unterkleide oder Hemde, in den flatternden Cendelbinden des Gebendes am Haupte anbringen. Bekanntlich liebte man es, die Farbe des Schildes an dem Kleinode wie an den Helmdecken zu wiederholen, indes halten wir eine vertikale Spaltung oder horizontale Teilung durch Weiß und Rot, die bei einem ebenso geteilten Schilde angezeigt wäre, für durchaus nicht geboten, weder durch eine größere Zahl alter Muster, noch durch die Schildesfiguren an sich.

Schließlich wäre zu erwähnen, daß unter den heraldischen Prachtstücken sogar der Schildhalter am Künstlerwappen nicht zu fehlen braucht, der bereits im 16. Jahrhundert in Erschei-

---

1) Wolfgang Latz, geboren 1514 zu Wien und gestorben 1565 ebenda als Doktor der Weltweisheit, Gottesgelahrtheit und Arzneikunde, Historiograph und Leibarzt des Kaisers Ferdinand I., ein Mann von geradezu ungeheuerlichem Fleiße in Sammlung historischen Materials.

nung getreten ist. Man hat dafür nicht unpassend den geflügelten Stier, das Symbol des Evangelisten Lukas, gewählt, der bekanntlich seit dem 13. Jahrhundert als Patron oder Schutzheiliger der Maler gilt. Die Sage, daß er selbst ein Maler gewesen, tritt übrigens schon in dem sechsten Jahrhundert auf und ist nicht erst, wie mancher glaubt, im zwölften entstanden; freilich ist das nach der Legende vom heiligen Lukas gemalte und von Engeln retouchirte Madonnenbild ein altes byzantinisches Werk, das sich jetzt in der päpstlichen Kapelle über der Scala Santa bei dem Lateran in Rom befindet.

Dresden. **Richard Freiherr von Mansberg.**

Notiz.

* Die neapolitanische Landschaft von Oswald Achenbach, welche Fritz Krostewitz, der begabte Schüler W. Ungers, für unsere Zeitschrift radirt hat, repräsentirt den Meister in seiner bekannten Domäne durch ein etwa vor zwanzig Jahren entstandenes Werk allerbester Qualität, welches zu den Zierden der unlängst in Wien versteigerten Sammlung Eggers gehörte. Im Kataloge dieser Sammlung trug es die Benennung: „Villa di Donna Anna bei Neapel", ohne daß wir über die spezielle Berechtigung dieses Titels Näheres angegeben finden oder nachzuweisen vermöchten. Jedenfalls hat man eine nach der Natur gemalte Örtlichkeit am Golfe von Neapel vor sich, deren Charakter in Vegetation, Baulichkeiten und Farbenstimmung aufs feinste der Wirklichkeit abgelauscht ist. Das heranziehende Gewitter, die dunklen, vom Sturm gejagten Wolken verleihen dem Ganzen einen Zug von dramatischer Lebendigkeit. Die Malerei ist breit und geistreich. Das Bild ging bei der genannten Auktion zum Preise von 3700 Fl. ö. W. in den Besitz des Wiener Seidenfabrikanten Herrn Rudolph Reichert über. — Auf Leinwand. — Höhe 66,5, Breite 96,5 cm.









Lunette von Rob. Ruß. Im Buffet des ersten Ranges im neuen Burgtheater zu Wien.

Das neue Burgtheater in Wien.

Mit Illustrationen.

an erinnert sich vielleicht des köstlichen Bildes von Detaille, auf welchem die Eröffnung der Großen Oper in Paris mit dem Einzuge des Lord Mayor so lebensvoll geschildert ist. Auf den Adlerschwingen der breiten Treppe rauscht der festliche Zug empor: die Hornisten voran, dann der altertümliche Troß mit Perücke und Haarbeutel, endlich die Würdenträger mit ihren Damen, eben vorüberziehend an der Künstlergruppe, die sich mit Garnier und Meissonier in der Mitte auf dem Stiegenabsatz aufgestellt hat. Ringsum die Menge, neugierig, aufgeregt, durch den gewaltigen Rhythmus der Architektur im Zaum gehalten.

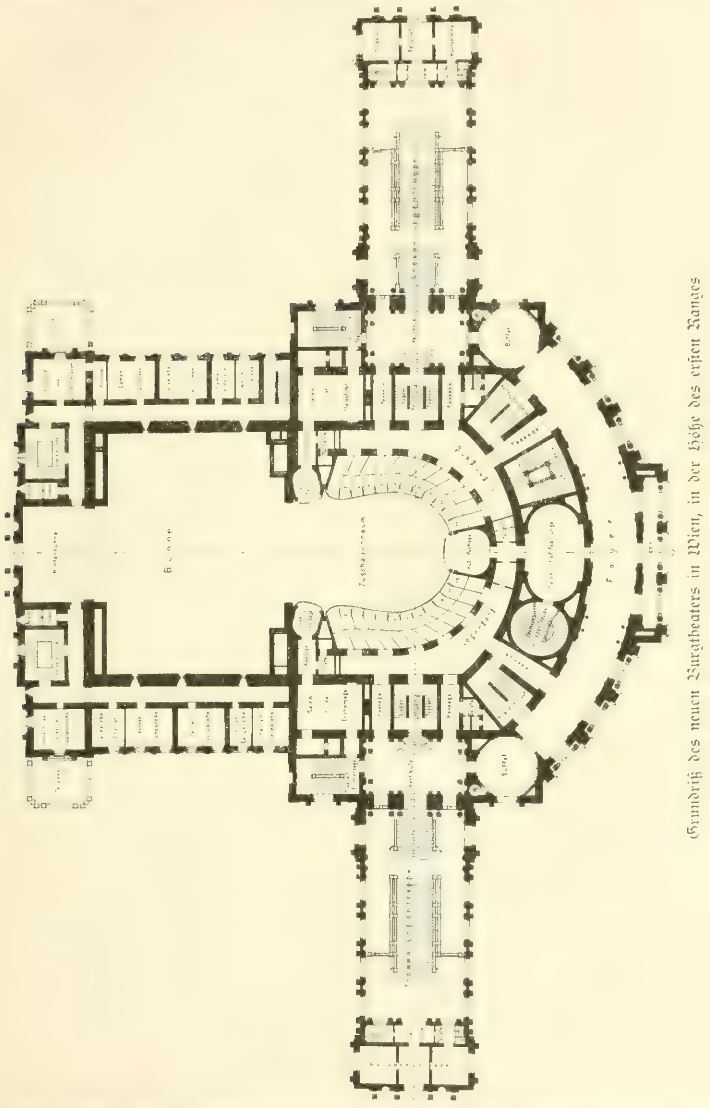
Etwas Ähnliches an stolzer Pracht und festlichem Glanz haben wir in diesen Tagen bei der Einweihung des neuen Hofburgtheaters in Wien erlebt, selbstverständlich in den einem Schauspielhause angemessenen kleineren Verhältnissen. Der ganze Hof und als sein Gast auch hier ein Vertreter Englands, der eben von den ungarischen Bärenjagden heimgekehrte Prinz von Wales, die offizielle und diplomatische Welt, das künstlerische und schriftstellerische Wien, endlich als die nicht am wenigsten Verehrungswürdigen jene Stammplatzbesitzer aus dem nunmehr verlassenen alten Burgtheater, die den Ruhm dieser deutschen Musterbühne mit erziehen geholfen: das war die Versammlung, vor deren Augen das unvergeßliche Ereignis sich vollzog.

Seit der Umwandlung des ursprünglichen Hofballhauses am Michaelerplatz in ein „wahrhaftes Theater" (1756) und seit der damals erfolgten Herstellung der noch heute stehenden Fassade des alten Burgtheaters bis zu dem Festabend des 14. Oktober 1888: welche Wandlungen der Zeiten und der Anschauungen! Das Haus, für das Kaiser Joseph die erste Organisation des Wiener Theaterwesens entwarf, der Schauplatz, auf dem der große Schröder (1781—85) seine Triumphe feierte, die Bühne Grillparzers

und Bauernfelds, die Wirkungssphäre Schreyvogels, Laube's, Dingelstedts und Wilbrandts, war bekanntlich als Bau betrachtet eines der schlichtesten Theater der Welt, röhrenartig lang, grau getönt, mit spärlichem Gold, ein einziges Werk bildlicher Kunst umschließend: Fügers Vorhang mit Apoll und den Musen. Daß in diesem engen Rahmen das intime Bühnenspiel, die Kunst des Wortes zu nirgends übertroffener Höhe sich entfalten konnten, war erklärlich. Daß aber auch die große Ausstattungsmaschinerie figurenreicher Darstellungen, Shakespeare's Julius Cäsar und Königsdramen, Goethe's Faust zweiter Teil u. s. w., hier Platz gefunden haben, ist ein förmliches Wunder. Die drakonischen Bestimmungen der Hausordnung beschützten das an die Hofburg gelehnte Gebäude mit seinen niedrigen Gängen, schmalen Treppen und Ausgängen vor Feuersgefahr durch die nun glücklich überstandenen 132 Jahre!

Wer auch nur einigermaßen orientirt ist in den Annalen des modernen Theaterbaues, dem wird es von vornherein erklärlich scheinen, daß das eben eröffnete neue Wiener Hofburgtheater in seiner architektonischen Gestaltung und künstlerischen Ausstattung das gerade Gegenteil des alten werden mußte. Die Gegenwart verlangt vor allem die größtmögliche Sicherheit gegenüber der immer fort sich steigernden Gefahr der Bühnenbrände. Dies hat die ungeheuere Entwickelung der Vestibül- und Treppenräume zur Folge gehabt, welche den heutigen Theaterbau kennzeichnet und ihm in dieser Hinsicht, bei allen sonstigen wesentlichen Unterschieden, eine gewisse Verwandtschaft mit dem Theater des Altertums verleiht. Es kam nicht nur darauf an, die Treppen zu vermehren und zu verbreitern, sondern ihnen auch thunlichst getrennte Ausmündungen zu verschaffen. Die Decentralisation der Stiegen und Ausgänge ist wohl in keinem neueren Theater vollkommener zur Durchführung gelangt, als bei dem eben eröffneten Wiener Burgtheaterbau. Das bildet in praktischer Beziehung einen seiner größten Vorzüge. (S. den Grundriß.) Die imponirende Gesamtwirkung und das glänzende Stelldichein freilich, das ein großer einheitlicher Treppenraum darbietet, in welchen alle Stiegen wie in ein Sammelbassin einmünden, war auf diese Weise nicht zu erzielen. Einigen Ersatz dafür bieten jedoch die beiden mächtigen Logentreppen, welche links und rechts an den Hauptkörper des Gebäudes angeschoben sind. Alles, was zu Wagen ankommt und abfährt, findet sich in diesen Räumen zusammen. Das Vestibül an der Vorderfassade ist ausschließlich für die Fußgänger bestimmt. Der Hof hat seine besonderen Zufahrten. — Eine zweite Anforderung, die seit Pietro Sangiorgi, Moller und Semper, dem Miturheber des neuen Burgtheaters, an den heutigen Theaterbau gestellt wird, ist die Sonderung der Hauptbestandteile in ihrer äußeren Erscheinung. Der Zuschauerraum in seiner amphitheatralischen oder in Logenreihen sich aufbauenden Grundgestalt soll auch im Äußeren zu charakteristischem Ausdruck gelangen, sei es als Halbkreis, sei es in Segmentform und zwar folgerichtiger in letzterer, wenn sich Seitenflügel an den Kernbau ansetzen, wie es hier der Fall ist. Für den Bühnenbau ergiebt sich eine einfach oblonge Grundrißform, die am besten in einem hohen Giebel ihren Abschluß findet, während über dem Zuschauerraum ein gewölbtes oder zeltförmiges Dach am Platze ist. Wo diese beiden grundverschiedenen Massen hart und unvermittelt aneinander stoßen, wie bei manchen modernen Theatergebäuden, da kann der Eindruck des Ganzen unmöglich ein befriedigender sein. Hasenauer, der Architekt des neuen Wiener Burgtheaters, hat alle Kunst und alle dekorativen Mittel aufgewendet, um den Konflikt auszugleichen und einen reich gegliederten, aber bei entsprechender Wahl des Standpunktes völlig harmonischen Ge-

samtanblick zu erzielen. Die Ansicht des Theaters, welche wir im 21. Bande der Zeitschrift (1886, S. 276) veröffentlicht haben, mag dies den auswärtigen Lesern versinnlichen.



Grundriß des neuen Burgtheaters in Wien, in der Höhe des ersten Ranges

Sie gewährt auch ein charakteristisches Bild von der in dem neuen Burgtheater zur Anwendung gebrachten Stilart. Wie sollen wir diese nennen? Es giebt kaum eine bessere Bezeichnung dafür als modern Wienerisch. Die Traditionen der besten Renaissance

verbinden sich mit der heimischen Vorliebe für Eleganz und Zierlichkeit zu einem Eindruck von festlich heiterer Pracht. An der Fronte verleiht das großartige Pilastermotiv Michelangelo's von den Bauten des Kapitolplatzes dem Mittelbau sein dominirendes Gepräge. Die zweigeschossige Horizontalgliederung, welche hier nur als begleitende Stimme auftritt, kommt dagegen an den Treppenflügeln allein zur Geltung. Das weite Ausgreifen dieser Flügel hat für die Gesamtwirkung des Gebäudes eine besondere Wichtigkeit. Es erwächst ihm daraus die nötige Fassadenlänge, um seinem imposanten Gegenüber, dem Rathause, die Stirn bieten zu können. Dem Segmentbau tritt in der Mitte noch ein geradliniges Risalit vor, welches in einer hohen Attika seinen Abschluß findet. Hier thront Kundmanns kolossaler Apollo, der führende Gott der Musen, mit erhobener Rechten den Schutz der Himmlischen erflehend, zwischen den aufrecht stehenden Eckfiguren der Thalia und Melpomene, und darunter zieht sich Weyrs lebensprühender Bacchuszug hin, in figurenreicher Komposition, deren stark herausgearbeitetes Relief leider an der hohen Friesfläche für den Anblick von der Ringstraße nicht zu seiner vollen Wirkung kommt. Während das Erdgeschoß der Fassade in energische Rustikaquadern gefaßt ist, welche in den Säulenschäften der Portalhallen ausklingen und sich in schwächeren Bossagen auch gegen oben fortsetzen, ist das Hauptstockwerk in ein reiches Prachtgewand von Architektur und Skulptur gekleidet. Feine Säulenstellungen aus violetter Breccia begleiten die Fensteröffnungen. Ihre segmentförmigen Bedachungen sind am Mittelbau gegen die Ringstraße mit kolossalen Dichterbüsten von Tilgners Meisterhand bekrönt, und zwar stellen diese neun Büsten von links nach rechts hin, vom Beschauer aus gerechnet, folgende Poeten dar: Calderon, Shakespeare, Moliere — Lessing, Goethe, Schiller — Hebbel, Grillparzer, Halm: der deutsche Dichtergenius bildet den Mittelpunkt der in drei Gruppen sich gliedernden Reihe. — Etwas einfacher, aber aus denselben architektonischen Grundelementen ist das Hauptgeschoß der Flügelbauten gestaltet, die dann gegen ihre Enden hin, wo die Durchfahrten sich befinden, wieder ein kräftigeres, in Säulenstellungen sich manifestirendes Leben gewinnen. Und nicht nur über die Seitenfassaden, sondern auch über die in Rundgiebelform abschließende Rückseite des Bühnenhauses ist ein sinnig erdachter Schmuck ausgebreitet. Die Wiener Skulptur der älteren und jüngeren Schule hat hier ein reiches Feld zur Entfaltung ihrer beweglichen Kräfte gefunden. Beachtenswert sind vornehmlich die vierzig über den Fenstern des Hauptgeschosses angebrachten Zwickelfiguren. Vierundzwanzig derselben rühren von Weyr, die übrigen von Tilgner, Costenoble und Silbernagel her. Den Inhalt dieser wechselvollen Gestalten bot das lebendige Bühnenrepertoire von Shakespeare bis auf Bauernfeld, und zwar entsprechen die neun Zwickelpaare an dem Mittelbau der Hauptfassade den vorhin genannten neun Dichtern, so daß immer die beiden Hauptrollen aus einem dramatischen Werke des Poeten, dessen Büste über dem Fenster placirt ist, in den Zwickelfiguren veranschaulicht sind, z. B. Hamlet und Ophelia, Faust und Gretchen, Jason und Medea bei den Büsten Shakespeare's, Goethe's und Grillparzers. Auch bei dem statuarischen Schmuck der Nischen, welche die Wandflächen beleben, hat man sich nicht mit den konventionellen Musengestalten und Allegorien begnügt, obwohl diesen durch einige schön erfundene Statuen von Benk ebenfalls ihr Recht geworden ist, sondern auch lebendige Repräsentanten der Hauptepochen der dramatischen Dichtung des Altertums wie der neueren Zeit ihnen beigesellt, welche besonders dem Talente Viktor Tilgners Anlaß zur Erfindung einiger höchst charakteristischer Figuren boten (wie des Alkalden von Zalamea, Falstaffs u. a.), während Josef Gasser in seinem Prometheus

und seiner Genoveva die hellenische und die mittelalterliche Dichtung repräsentirt. Eine Fülle von sonstigem statuarischen Schmuck allgemeineren idealen oder mehr dekorativen Charakters vervollständigt diesen Teil der künstlerischen Ausstattung des Äußeren. Es muß genügen, in Edmund v. Hofmann, dem Urheber der beiden allegorischen Statuen auf dem Mittelrisalit der Rückseite, in Otto König, dem Meister der Medaillons in Hochrelief an den Stirnseiten der beiden Treppenflügel, in Anton Schmidgruber, Hugo Haerdtl, Franz Gastell, Alois Düll und Josef Lax die Namen der dabei beteiligten Künstler zu nennen. Rechnet man dazu die herrlichen Holz- und Eisenarbeiten an den Fenstern und Portalen, das zierliche Gitterwerk, die reiche Ausstattung der Beleuchtungskörper, Inschrifttafeln u. dergl., so sind in kurzer Übersicht die Elemente aufgezählt, aus welchen sich die glänzende Erscheinung des Äußeren zusammenfügt.



Flora. Statue in Marmor und Bronze von Joh. Benk.
Im Kaisergange zur Hofseitloge des neuen Burgtheaters
in Wien.

Wie geblendet steht der Beschauer vollends beim Betreten des Inneren. Wir schreiten durch das Vestibül der Hauptfassade sofort auf eine der zum Parket führenden Treppen zu und gelangen über diese und durch einen breiten Gang sofort in den Mittelpunkt des Zuschauerraums. Er hat die Gestalt eines Hufeisens mit lyraförmig geschweiften Seiten und baut sich schlank und gefällig in vier Stockwerken empor. Über den Parketlogen folgen drei weitere Logenreihen, in der Mitte der oberen die sogenannte dritte Galerie und darüber die vierte, das als freies Amphitheater aufsteigende „Paradies“. Es wird manchen interessiren, den Fassungsraum des neuen Hauses mit dem des alten Burgtheaters zu vergleichen. Die Unterschiede sind beträchtlich, doch nicht so stark, wie man vielleicht voraussetzt. Das alte Burgtheater faßte bei völlig ausverkauftem Hause 1338 Personen, während im neuen Burgtheater 1690 Personen (also um 352 mehr) Platz finden. Das neue Haus hat weniger Logen als das alte, nämlich 95 statt 102, doch ist in denselben Platz für 412 Personen, während die Logen des alten Burgtheaters nur 404 Besucher faßten. Die Zahl der Sperrsitze im Parket, Parterre und auf den beiden Galerien ist von 414 auf 778, also um 364 vermehrt worden, und zwar fällt diese Vermehrung hauptsächlich auf die vierte Galerie, die im alten Hause nur 61 gesperrte und 20 numerirte Sitze hatte, während das weite Amphitheater der vierten

Galerie des neuen Hauses 332 Sitze umfaßt. Die Gesamtzahl der Stehplätze ist im neuen Hause etwas verringert worden (500 statt 520); doch faßt das Stehparterre des neuen Hauses weit mehr Personen als das des alten (340 statt 200) und nur auf der dritten und vierten Galerie ist für weniger Personen Raum zum Stehen als im alten Burgtheater.

Die Grundfarbe, in welcher der ganze Zuschauerraum gehalten ist, bildet ein schimmerndes Elfenbeinweiß, das nur von wenig Rot und Gold unterbrochen und gehoben wird. Die Hoflogen, sowohl die Festloge in der Mitte des ersten Ranges als auch die beiden seitlichen, im Prosceniun gelegenen, sind durch eine reiche Säulenarchitektur und Bekrönung ausgezeichnet; goldenes Laubwerk umrahmt die Schäfte der Säulen. Die übrigen Logen bauen sich in zierlich geschwungenen Formen empor, deren reizvolles Ornament sich warm und goldig abhebt von den hell, vielleicht etwas zu licht, gehaltenen Hintergründen. Der zweite und dritte Rang erhalten ihren besonderen Schmuck durch zwei an den Brüstungen der Logen angebrachte Reihen von Porträtbüsten der berühmtesten Schauspieler und Schauspielerinnen des Burgtheaters. Von den Tagen der Christiane Weidner (1748—1799) und Fr. K. Brockmanns (1778—1812) bis auf Beckmann, Laroche und die Goßmann herab sind hier vierundzwanzig ideale Zuschauer versammelt, um über der Aufrechthaltung der Würde des Hauses zu wachen. Tilgner hat sie wirkungsvoll und charakteristisch dargestellt. Derselbe Meister modellirte auch die in Metall ausgeführten Ruhmesgenien, welche die drei Hoflogen krönen, und die vier liegenden Wappenhalter über den Schauspielerlogen. — Auch ein zarter malerischer Schmuck ist an den Logen angebracht, der beachtet zu werden verdient. Es sind dies die kameenartig in Onyxfarbe gemalten reizvollen Bildchen mit Genien und Kindergestalten an der Brüstung des ersten Ranges und oberhalb der Logen des ersten und zweiten Ranges, gemalt von Albert Hynais, dem seit Jahren in Paris ansässigen hochbegabten Schüler Feuerbachs, auf dessen Arbeiten die Leser der Zeitschrift wiederholt aufmerksam gemacht worden sind. Von Hynais rührt außer jenen anmutigen kleinen Bildchen auch der malerische Schmuck der Decke des Zuschauerraumes her, und dieser zählt entschieden zu den bedeutendsten und ansprechendsten Teilen der gesamten Dekoration des Hauses.

Dem Deckenschmuck liegt der Gedanke zu Grunde, daß hier die ideale Welt der Dichtung in den treibenden Mächten der Menschennatur zur symbolischen Darstellung gebracht und zugleich in ihren Schöpfungen und schöpferischen Persönlichkeiten versinnlicht werden soll. Der Plastik fiel der eine, der Malerei fiel der andere Teil dieser Aufgabe zu. Weyr gliederte das Deckenrund nach Analogie von Michelangelo's gemalter Architektur in der Sixtinischen Kapelle in vier durch Radien geteilte Felder, welche von gebälktragenden Knaben und Putten in flachem Relief begrenzt werden; in die Felder komponirte er vier von Genien begleitete Frauengestalten in Hochrelief, von großartiger Bildung und mächtigem Faltenwurf: die tragische Verblendung, die komische Schwäche, die Allegorien des mit dem Leben kämpfenden Heroismus und des mit dem Leben spielenden Humors; endlich schuf er noch ein großes Relief über dem Proscenium, die dichterische Phantasie. Diese lebensvoll bewegte, in heller Stuckplastik ausgeführte Gestaltenwelt, mit ihrem bald wuchtig ausladenden, bald nur leicht über die Fläche hinspielenden Relief bildet die wirkungsvolle Umrahmung für die von Hynais gemalten vier halbkreisförmigen und vier kreisrunden Bilder. Die ersteren stellen vier Dichtergruppen aus den Hauptepochen der Geschichte des Dramas: aus dem Altertum, aus dem 16. und 17. Jahrhundert, endlich aus der Neuzeit

dar. Die letzteren enthalten Medaillonporträts von vier dramatischen Charakteren, welche mit den allegorischen Reliefgestalten in Beziehung stehen: zu der tragischen Verblendung gesellt sich der Oedipus, zu der komischen Schwäche der Harpagon, zu dem Heroismus die Jungfrau von Orleans, zu dem Humor endlich Falstaff. Die Bilder sind hell und farbenfrisch gemalt und bringen selbst feinere Züge der geistvollen Charakteristik auf die weite Entfernung dem im Parterre Befindlichen zu klarer Anschauung. – Um die Mitte des Plafonds zieht sich ein Flammenkreis von achtzehn Sonnenbrennern herum, aus dessen Centrum der prächtige Kronleuchter herabhängt, ein reizendes Gebilde von Glühlampenketten, die wie Perlenschnüre glänzen und ihr mildes Licht durch den Raum ergießen.

Drei miteinander abwechselnde Vorhänge dienen zum Abschließen des Zuschauerraumes gegen die Bühne. Die eiserne Kurtine, deren landschaftliche Malerei von Burghart ausgeführt ist, stellt ein reiches, geschickt komponirtes Eisengitterwerk dar, durch dessen von Blumen umrankte Windungen der Anblick Wiens sich zeigt. Als Zwischenvorhang fungirt der Fügersche Vorhang aus dem alten Burgtheater mit Apoll und den Musen; er wurde zu diesem Zweck restaurirt und durch einen passenden Rahmen vergrößert. Den Hauptvorhang malte der verdienstvolle Leiter des Ausstattungswesens der Bühne, Josef Fux. Es ist eine figurenreiche, im Stil der Barockzeit gehaltene Komposition, welche die Elementarkräfte der dramatischen Welt in mythisch-allegorischer Weise verkörpert. Rechts auf den Stufen eines griechischen Tempels sehen wir Pandora opfern: die dramatischen Leidenschaften, die sie entfesselt, verkörpern sich in schwebenden Gestalten; über sie alle aber triumphiren Begeisterung und Poesie, welche von Kindergenien umschwebt, sich im Äther verlieren, während unten die majestätischen Gestalten der Musen in voller, durch porträtmäßige Elemente belebter Wirklichkeit thronen. Ein starker Zug von dramatischem Leben und blühender Farbigkeit durchdringt das wirkungsvolle Ganze.

Unvergeßlich wird jedem der Augenblick sein, als am Abend der Eröffnungsvorstellung der Vorhang sich hob und nach den einleitenden Worten des Prologs dann die Bühne in ihrer Tiefe das gesamte Personal des Burgtheaters im charakteristischen Kostüm der Hauptrollen des Repertoires in buntfarbiger Gruppe zeigte, um auf einen Wink des Sprechers dem Kaiser, als dem Gründer des Theaters und Schöpfer des neuen Wien, in Dankbarkeit zu huldigen. Wie das ganze Haus sich erhob und Haydns Volkshymne daherbrauste, da durchdrang wohl alle Herzen das Bewußtsein von dem hohen, weihevollen Berufe der Kunst, welche an dieser Stätte sich ein Heim gegründet, so glanzvoll und farbig, wie kaum ein zweites je geschaffen wurde.

C. v. Lützow.

(Schluß folgt.)

Murillo in Madrid.

Aus Carl Justi's „Velazquez".



Zu den neuen Gesichtern unter den Besuchern des Velazquez gehörte ein armer Jüngling, der im Jahre 1643 wahrscheinlich mit Maultiertreibern die Reise von Sevilla nach der Hauptstadt gemacht hatte, vertrauend auf seinen Stern. Doch kam er nicht wie die übrigen, um bei Hofe sein Glück zu machen, sondern um zu lernen, obwohl er dazu fast schon zu alt war, wenn auch nicht nach den Jahren. Er war ein Dutzendmaler, aber der Trieb nach Höherem war in ihm unwiderstehlich geworden.

Hören wir, wie es Bartolomé Murillo bisher ergangen, um zu verstehen, was Velazquez ihm gewesen ist.

Er war dank den Anzeichen seines Talents früh zu einem guten Maler in die Lehre gegeben worden, demselben, der auch Alonso Cano's Meister gewesen war, Juan del Castillo (geb. 1581). Dieser war ein Nachzügler der Manieristen: ein Maler ohne große Eigenschaften und Fehler: etwas unbedeutende Ateliergesichter, dem Gefälligen, Ruhigen, Sanften zugewandt, nicht ohne Geschick in Komposition, in Wirkungen von Licht und Luft. So erscheint er uns in seinem Hauptwerk, den Altartafeln der Kirche S. Juan de Alfarache, die früher der Kirche S. Juan de la Palma gehörten, und in den Stücken des Museums von Sevilla.

Als Castillo im Jahre 1639 nach Cadiz ging, heißt es, sah sich Murillo, der ihm also wohl bis dahin gedient hatte, völlig mittellos. Er begann für die Meßbuden der Feria zu arbeiten, um sich satt essen zu können.

Wie er damals gemalt hat, darüber geben seine Biographien keine Auskunft. Bilder dieser Art verschwinden wie Tropfen im Sumpf des Namenlosen. Nur selten mag man ihn eines Auftrages etwa für die Ecke irgend eines Kreuzganges, der Billigkeit wegen, gewürdigt haben. Ponz und Cean Bermudez wurden noch drei solche Werke gezeigt. Eins stand in einem Winkel des Dominikanerkollegs Regina Coelorum [1]).

Dieses Gemälde hat mit allen seinen bekannten späteren Werken keine Ähnlichkeit. Es ist in hellem heiteren Ton, glatt, fleißig und flach gemalt. Ein Programmbild, getreu dem Diktat irgend eines Insassen der Regina nebst Sprüchen in Farben nachgeschrieben. Einem Fray Lauterio, der sich über einen theologischen Dorn quält, erscheint auf sein Gebet die Patronin des Klosters, welche die Gelegenheit benutzen will, dem heil. Thomas etwas Angenehmes sagen zu lassen, zwischen letzterem und dem heil. Franz von Assisi, der dem Fray rät: Crede huic, quia eius doctrina non deficiet in aeternum. Dieser öffnet die Summa und findet seine Zweifel gelöst. Die blonde, milde Madonna, mit Krone, blauem Mantel und reicher Agraffe, gleicht dem Phantasiegebilde eines andächtigen Fraile; die Engel sind hübsche natürliche Kinder. Und die Hände beweisen, daß er Geschmack hat.

1) Bei einem Besuch in Cambridge (1879) hatte ich Gelegenheit, dank einer brieflichen Mitteilung Mr. Sidney Colvins, bei Mr. Joseph Prior, Tutor in Trinity College, dieses Gemälde zu sehen.



Moses schlägt Wasser aus dem Felsen (La sed). Sevilla, Kloster La Caridad.
Holzschnitt nach dem Stiche von R. Esteve von R. Berthold.

Aber für Murillo schlug eine Stunde der Erweckung, wie die Theologen sagen. Ein früherer Schulkamerad, Pedro de Moya, kam aus den flandrischen Feldzügen zurück und erzählte ihm von den Malern des Nordens, deren Arbeiten er in der Muße der Winterquartiere sich angesehen. Unter ihnen hatte ein gewisser van Dyck einen solchen Eindruck auf ihn gemacht, daß er den Entschluß gefaßt, ihn in England aufzusuchen. Leider sei er etwas spät gekommen, denn jener starb schon nach etlichen Monden. Er schilderte seinem Mitschüler, der inzwischen so dunkle Pfade gewandelt, mit andalusischen Redefiguren die Ehre, die er noch in der elften Stunde gehabt, dem Malerkavalier, dem Tafelgenossen der Fürsten und Großen Englands nahe zu treten, er sprach von der Pracht, dem Feuer und dem rauschenden Leben Rubens'scher lienzos. Originale Sir Anthony's wird er schwerlich mitgebracht haben, und seine eigenen Versuche waren dem lernbegierigen Freunde kaum geeignet, eine Vorstellung davon zu geben, aber er konnte ihm gewiß manches schöne Blatt voll Ölflecken von Paul Pontius oder Schelte van Bolswert zeigen.

In Granada sind noch einige Bilder Moya's, der lediglich diesem Besuch die Ehre verdankt, in der Geschichte genannt zu werden und sich eine Anzahl interessanter Bilder beigelegt zu sehen, von denen er nicht geträumt hat. Im Museum der Knabe Jesus, welcher der heil. Therese die Dornenkrone aufsetzt. In der Kathedrale Na. Sa. de Guia einem heil. Bischof erscheinend, über dem Altar dieses Namens. Ziemlich flüchtige Bilder, von etwas mehr modellmäßigen Gesichtern als bei jenem Castillo; aber eine Spur van Dycks ist in ihnen nicht zu entdecken, und man würde nach dem roten Ton der Schatten und Halbschatten nicht vermuten, daß er je über die Ateliers von Granada hinausgekommen sei [1].

Wie dem auch sei, der Besuch Moya's brachte den Stein ins Rollen. Der schon lange mit sich Krieg führende Murillo überzeugte sich, daß es so nicht weiter fortgehen könne. Aber in Sevilla fand er keinen Weg, den Kreis, in den er sich gebannt sah, zu durchbrechen. Er wollte nach Madrid. Was er dort gesucht hat, ist ihm vielleicht selbst nicht ganz klar gewesen. Aber ein solcher Entschluß infolge einer aufregenden Unterhaltung ist ganz im Charakter dieses Menschen des ersten Eindrucks. Vielleicht hörte er, daß sich dort Originale van Dycks befanden. Es lebte sogar ein Niederländer dort, Philipp Deritjen, der im Rubensschen Stil malte [2]. Aber bei seiner Dürftigkeit, ohne Gönner, von seinen Kunstgenossen vielleicht gar nicht als ebenbürtig angesehen, wie sollte er hinkommen? Hier war die Schnellmalerei seine Retterin in der Not. Er kaufte ein großes Stück Leinwand, spannte sie in einen Rahmen und bemalte sie mit vielen kleinen pinturas de devocion, die er den cargadores de las Indias brachte. So diente er der Erbauung vieler Gläubigen in Mexiko und Peru und gewann für sich den Reisepfennig. Niemandem sagte er etwas von der Reise.

So erschien denn Bartolomé, vierundzwanzigjährig, eines Tages im ersten Patio des Alcazar zu Madrid, vom wochenlangen Ritt hinlänglich sonnenverbrannt, mit seinen dichten schwarzen Haaren und dem etwas mitgenommenen Mantel und Hut von leidlich zigeunerhafter Erscheinung, und fragte nach dem cuarto del principe. Hier stellte er sich dem „Sevillano" vor. Die Situation hat dramatischen Reiz. Wäre der Kammer

1) Daß man sich von ihm einen ganz verfehlten Begriff machen würde, wenn man im Vertrauen auf die Kenntnis spanischer Maler im Madrider Katalog ihn nach dem Cyklus der Geschichte Josephs (von Antonio del Castillo) beurteilen wollte, wurde schon erwähnt (S. 14).

2) A. Ponz, Viage I. 59, sah ein Gemälde von ihm aus diesen Jahren in den Carmelitas descalzas zu Toledo.

maler S. M. einer jener großen Männer gewesen, bei denen der junge Mensch wohl schon öfters angeklopft hatte, so würde er Bartolomé nach mehrmaligen Bestellungen auf einen passenderen Tag und nach langem Warten mit einer seiner wichtigeren und beschäftigteren Mienen angenommen haben, oder vielmehr im Vorbeigehen, im Vorzimmer bei ihm stehen geblieben sein. Nachdem er ihn von unten bis oben mit dem Blick gestreift, besonders auf dem Anzug mit Interesse verweilend, würde er ihn zunächst zur Aufschließung seines Herzens durch die Mitteilung ermuntert haben, daß er in einer Viertelstunde S. Excellenz dem Mayordomo S. M. einen Vortrag zu halten habe über irgendwelche im Retrete S. M. aufzulegende neue Kissen, worauf er ihn mit allen Gebärden absoluter Zerstreutheit anzuhören geschienen, dann aber der Audienz ein Ende gemacht haben, indem er unterbrach: „Ja, mein lieber Freund, ich sehe da freilich, daß Euch alle Vorbildung fehlt, und was Ihr bisher getrieben habt, ist schlimmer als nichts; und (nach Vorrechnung der Jahre der erforderlichen Kurse) bei Euerm Alter und Euern Verhältnissen möchte ich Euch doch raten, wohl zu bedenken, quid humeri valeant."

Unser Kammermaler aber hat in dem jungen Landsmann (der ihm mit andalusischer Beredsamkeit seine Sehnsucht, seine Not, seinen guten Willen schilderte, nur gesehen, was nicht alle Tage vorkommt, und Gedanken der Eifersucht lagen ihm so fern, daß er über die Entdeckung ganz glücklich war. Er gab ihm das Beste, was er zu geben hatte, Ratschläge, die sich auf sorgfältige persönliche Information gründeten, Winke, die das Geheimnis seiner eigenen Künstlerlaufbahn enthielten. Er eröffnete ihm den Zutritt zu den Schlössern, wo damals bei den langen Abwesenheiten des Königs in Zaragoza sehr gute Gelegenheit zum Studiren war.

Velazquez konnte die Lage des Malers verstehen. Dessen Lehrer war ja ein Maler ungefähr vom Schlag seines Schwiegervaters. Er selbst hatte neben der Schule versucht sich seine Wege zu bahnen; das war gerade zu der Zeit als Murillo geboren wurde. Wo fehlte es nun? Talent, Leichtigkeit, Geschmack, Eingebung, Wille, selbst Schule war da, so viel man wollte. Nicht Flügel (wie Bacon sagt, sondern Blei war ihm nötig; d. h. die „Unterwerfung des Geistes unter die Dinge". So erklärte ihm der Hofmaler seine eigene frühere Methode, zeigte ihm den Wassermann von Sevilla, predigte ihm das Evangelium der Natur, in deren Buch auch die Seligen des Paradieses und die Wunder der Heiligen verborgen seien; man müsse sie nur herauszuholen wissen. Das Wunder der Malerei aber sei nach den alten Meistern das Relief: seine Gestalten seien bunte Schatten. Das Relief müsse er um jeden Preis suchen, zuerst meinetwegen mit den einfachsten und kräftigen Mitteln: schwarz und weiß. Wenn er sich eine Vorstellung davon machen wolle, wie man dabei ein recht katholischer Maler sein könne nach hispanischer Façon, so möge er sich den Spagnoletto ansehen.

Daß dieses ungefähr seine Ratschläge waren, zeigt der Erfolg. Als er wieder zu Hause war, sah er plötzlich Bilder, wo er bisher keine geahnt hatte. Das Werk, welches Murillo gleich nach der Rückkehr übernahm, sind die Minoritengeschichten im kleinen Klosterhof von S. Francisco, die Wunder des heiligen Diego von Alcalá, der einst auf Philipp II. Betrieb kanonisirt worden war. In diesen elf, nun in alle Länder, ja Weltteile zerstreuten Bilder[1]) sah man die Bettler und Bettelmönche, die Straßenkinder, die

1) Die früheste Erwähnung dieses Cyklus findet sich in dem Tagebuch des kaiserlichen Gesandten und Gemäldeliebhabers, Grafen Ferdinand Bonaventura von Harrach, der auch der erste Nichtspanier ist, der Murillo's Namen nennt. Er war im August 1677 in Sevilla „In einem kleinen Gang haben

Dons und die Kleriker von Sevilla, ohne jede fremden Brillengläser. Da wird aus einem Küchenstück die Ekstase eines Heiligen gemacht: aus einem Schwarm von Bettlermodellen nach dem Muster der Lazzaroni Ribera's jene Armenmahlzeit, wo S. Diego das gracias „auf seine Rechnung nimmt“. Seinen Läusejungen im Louvre könnte man, wäre er etwas magerer gemalt, für eine Figur des Velazquez halten, in der „Anbetung der Hirten“ traf er mit dem Valencianer zusammen. „Seine Nachbarn“, lesen wir, „wußten nicht, woher er diesen neuen, meisterlichen und unbekannten Stil habe“. Aber es fiel ihnen nicht ein, daß er eine auswärtige Akademie besucht habe. „Sie meinten, er habe sich zwei Jahre lang zu Hause eingeschlossen und nach der Natur studirt, so habe er diese Geschicklichkeit erlangt“. Auch die älteren Schriftsteller, die ihn noch erlebt hatten, wie Palomino, der ihn gesehen, wenn auch nicht gesprochen hatte, urteilten so. Dieser sagt, er habe in Madrid die Natur studirt, und nennt ihn neben Caravaggio als Beispiel, wie man ohne bedeutende Lehrmeister und ohne Vorbilder ein großer Maler werden könne: durch das Studium der Natur, freilich unterstützt von einem hohen Genie und natürlichem Geschmack. Nur einige unbedeutende Elemente (ligeros principios) und was das bloße Auge den Werken der Alten absehen konnte, verdankte er andern[1].

Wüßte man von dieser Reise nichts, man würde unbedenklich den zwanzig Jahre älteren Zurbaran für sein Vorbild erklären, der wirklich auf dem eben beschriebenen Wege zu ähnlichen Resultaten gekommen war. Eigene, uns unbekannte Verhältnisse müssen obgewaltet haben, welche die Berührung beider Männer verhinderten. Zurbaran hatte in den dreizehn Jahren von 1625—38 mit einer bei seinem peinlichen System unglaublichen Schaffenskraft Klöster und Kirchen Andalusiens und Estremaduras mit seinen großen Gemäldecyklen angefüllt[2]). Von da ab aber ist eine Lücke in seiner Chronologie. Man liest, er sei in seinen Geburtsort Fuente de Cantos zurückgekehrt. Aus dem Jahre 1644 kennen wir von ihm einen Retablo in der Kirche zu Zafra, wenige Meilen von seinem Geburtsort.

Wenn man eine Vermutung aussprechen darf, so wäre es die, daß nichts Geringeres als das große Ansehen des Hofmalers, der Eindruck, den Murillo von dessen Werken hatte, daß er hier zu dem größten Maler der Nation gekommen sei, vermocht hat, seine Vorurteile gegen den Naturalismus zu brechen. Er war sehr fest in den Gewöhnungen seiner devot charakterlosen Manier befangen. Aus Carducho's, Pacheco's Büchern erfährt man von dem Anstoß, den das neue Verfahren erregte. Nachdem Murillo aber einmal durch Gründe und Thatsachen überzeugt worden war, warf er sich ohne zurückzusehen in den neuen Weg. Er tritt nun zunächst als tenebroso auf, mit finstern Schatten, trübgelbem Lichtschein, Tinten aus der kalten Hälfte des Spektrums, mit Typen von einer Hausbackigkeit, von einer Nüchternheit im Ausdruck, neben der Spagnoletto edel und schwungvoll erscheint. Es zeigte sich nun, daß doch eine gute Dosis spanischen Phlegmas und spanischen Positivismus in ihm gesteckt hatte. Seine Gassenbuben verspotten mit ihrer ungenirten Natürlichkeit alles, was es sonst ihresgleichen gab, obwohl sie an der Luft und Sonne Andalusiens geformt und gefärbt und in ihrer natürlichen, man möchte

sie mir gewisse Bilder von einem Maller Morillo genannt gezeigt, so noch hier lebt, vnd seindt gar guet.“ Auch die Gemälde in der Caridad sah er, sie haben ihm „sehr woll gefallen“ (21. und 22. August).

1) Palomino. Museo pictórico II. 62. Se vino á Madrid, donde frequentó el estudio del natural.

2) S. Pedro und S. Thomas 1625, Mercid 1629, S. Bonaventura 1632, Cartuja in Xeres 1635, Mercenarios descalzos in Sevilla 1636, Guadalupe 1638.

sagen, animalischen Grazie unerreicht sind. Von diesen Melonen, Weintrauben, Krügen und Kesseln kann jeder Stilllebenmaler lernen: sein Pinsel scheint da in denselben Teig getaucht, aus dem die Natur die Dinge knetete.

Die Weisen des vorigen Jahrhunderts singen uns freilich ein ganz anderes Lied. Nach ihnen ist Murillo ein Beispiel, wie man in Gemäldegalerien ein großer Maler werden kann. Er hat seinen Stil in den Sälen des Alcazar und Escorial und in den Palästen der Granden zusammengelesen, wo er, wie Palomino erzählt, viele Stücke des Tizian, van Dyck und Rubens kopirte, ohne das Zeichnen nach den Gipsabgüssen der Antike und das Vorbild der großen Manier und Korrektheit des Velazquez zu vernachlässigen (Museo III. 420). Von diesen sechs Elementen (Spagnoletto mit eingeschlossen) wäre also dasjenige eine Mischung, was man Stil des Murillo nennt. Niemand wird zweifeln, daß er sich diese Meister recht gründlich angesehen, daß er sich vor ihnen im Staub gebückt, daß er sie mit dem Pinsel und der Palette studirt hat. Hätte er aber aus ihnen seinen Stil zusammensetzen wollen, wie hundert Jahre später der Ritter Mengs, so würde er nur die Reihe der Vincenz Carducho, Carreño oder Cerezo vermehrt haben, die in der That in den königlichen Galerien geworden sind, was sie sind, und in Farbe und Strich ihren Vorbildern oft recht nahe gekommen sind. Jene Kritiker glaubten das x eines Künstlercharakters zu begreifen, indem sie eine Gleichung aufstellten, deren Werte aus mindestens einem halben Dutzend Namen der Vergangenheit bestanden. Heute ist der Eklekticismus möglichst diskreditirt; aber die Theorie der Einflüsse ist an die Stelle getreten, denn der mechanische Geist kann sich das Werden des Genies nur analog der Funktionsweise seines eigenen Kopfs vorstellen.

In der That versetzen solche Studien, solche Berührungen mit großen Genossen den wahren Künstler in jenes Spiel von Anziehungen und Abstoßungen, wo im Kampf gegen deren mächtigen Einfluß (durch den die Nachahmer alles sind, was sie sind) die Eigenart zum Dasein entbunden wird. Der fünfundzwanzigjährige Murillo mag sich in den Sälen des Alcazar als nichts vorgekommen sein; aber er sagte sich zugleich, wenn ihm durch ein Wunder ein Instrument gleich denen dieser Hochbegnadigten beschert würde, dann würde er ganz andere Töne anschlagen, ein ganz neues Blatt den Annalen der Kunst hinzufügen.

Man sehe ihre Bilder nebeneinander: Wollte man angeben, wie unähnlich sie einander sind, man würde nicht zu Ende kommen. Wie weit ab liegt seine hochgestimmte Licht- und Farbenglut von dem kühlen Silberton seines Beraters! Wie wenig verwandt ist sein duftiges Chiaroscuro, seine offene helle Begeisterung der grimmigen, verschlossenen Leidenschaftlichkeit des Valencianers und dessen schroffen Gegensätzen, oder der truben Weinerlichkeit eines van Dyck! Wie verschieden sein romanischer Takt für Form und Maß von den Ausschweifungen des Rubens in Formen, Gebärden und Farben!

Von diesen zwei nachträglichen Lehrjahren in der Hauptstadt hat er also grade das Gegenteil dessen, was sonst üblich war, mitgebracht: die Abschüttelung alles Konventionellen. Eine Reinigungskur von Manier sind sie ihm gewesen. Darauf beruht der Erfolg jenes claustro chico, dessen Scenen man noch heute für ganz autochthon ansprechen möchte[1]). Was den Sevillanern merkwürdig schien, war die ganz neue Unbe

[1]) Cean, der Verehrer des Mengs, hat selbst hier die Spuren von van Dyck, Ribera, Velazquez herausgefunden! Darauf baut Ch. Blanc an seinem Schreibtisch die Behauptung, es sei hier u. a. ein „éclecticisme heureux“ zu erkennen.

fangenheit, mit der hier Figuren und Physiognomien, die jedermann vertraut waren, in der Legende auftraten, die Leichtigkeit der Hand, welche diese Mönchsgeschichten hingeschrieben, und die das Niegesehene und Unmögliche so wahrscheinlich erzählten wie das, was man täglich auf der Straße sah. Sie sagten, bis auf Murillo habe man dort nicht gewußt, was Malen sei.

Später hat er freilich noch ganz andere Akkorde erklingen lassen. Da kam der Geist des Lichts über ihn und der Qualm der düstern Manier zerstob. Aber seinen besondern Reiz, seinen Welterfolg auch in den gefeiertsten Schöpfungen späterer Jahrzehnte verdankte er jener naturalistischen Krisis in Madrid unter der Führung des Velazquez.

Die Freude an der Gestaltung auch des Geringsten giebt selbst den vornehmsten Stoffen das unversiegliche Interesse fürs Auge. Wo die Sichtbarkeit nichts ist als die nun einmal unvermeidliche „Sprache" für den Gedanken, die Erscheinung, zu der sich der Geist von der Höhe seiner Ideen, wenn auch noch so gefällig, herabläßt, da wird die Malerei immer mit Langeweile in der Wurzel behaftet bleiben.

Und ferner, das Evangelium ist zwar griechisch verfaßt, aber es klang einst seinen Lesern nicht wie griechisch. Indem Murillo wie Rembrandt in die Schichten des Volks sich begab, wo auch die heilige Geschichte gespielt hat, übersetzte er Bibel und Akten der Heiligen in den Volksdialekt. Die Personen des Neuen Testaments waren keine Götter und Helden; er entdeckte, daß das spanische Bauernkind besser die Himmelskönigin im Mysterium, im Auto spiele als die großen Tragödinnen Italiens.

Man liest, jedoch nicht bei den alten Biographen, er habe auch nach Italien gewollt; Velazquez habe ihm auch hierzu seine Unterstützung angeboten. Nun, für ihn wäre es wohl nichts so Außergewöhnliches gewesen, auch diese Reise zu wagen. Wo die Indienfahrer gingen und kamen, was waren da Civitavecchia und Neapel! Aber früh hinein getrieben ins Schaffen, konnte er je länger je weniger bloß genießend und studirend den Pinsel führen. Zwei Jahre hatte er es ausgehalten, dann ist er von dieser seiner ersten und letzten Reise nach der Heimat zurückgekehrt. Die Kritiker Mengsscher Konfession sagten, daß ihm die italienische Reise allein gefehlt habe, um der spanische Raffael zu werden. Die Geschichte läßt eine andere Lehre durchblicken. Jene Vargas, Céspedes, die sich dort ihren weltbürgerlichen Stil geholt, die Welt hat sie nie bemerken wollen. Murillo, dem nur in seiner Provinz wohl war, der nur für seine Nachbarn arbeitete, aus ihnen seine Ideale holte, der am wenigsten Nichtspanisches in sich aufnahm, er ist der internationalste Maler seiner Nation geworden.

Dies ist der Maler, der die finstern Ringmauern ihrer Klöster und die dämmrigen Pfeilerwälder der Kirchen schon vor fast zwei Jahrhunderten durchbrochen hat und seinen Umzug durch die Welt gehalten. Denn er hat jedenfalls die Kunst besessen, sich die Gunst aller zu gewinnen, die Gabe der Sprache, welche allen Nationen und Zeiten, allen Ständen und selbst Glaubenssekten verständlich klingt. Er entdeckte in den Gestalten seines Volks zuerst das, was dauernd und überall geliebt werden kann; er nahm dem Wunder das Widernatürliche und der Schwärmerei das Krankhafte; unter seiner anmutigen Hand wurde aus den Gesichten, den Verzückungen und Mönchsgrillen etwas, das wie allgemein menschlich aussieht. In einer Zeit der Lüge und Verschrobenheit ist er stets wahr geblieben; in einem Jahrhundert verschnörkelten Ungeschmacks hat er uns Gestalten reiner ungekünstelter Natur gezeigt, Bewohner glücklicher arkadischer Gefilde, die uns von seinem Hispanien ein ganz anderes Bild geben, als das den traurigen Annalen seiner Geschichte entnommene.





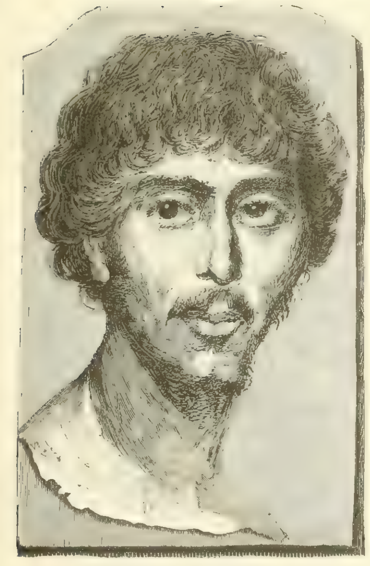


Pygmaeenatelier. Wandbild aus Pompeji.

Eine Galerie antiker Porträte.[1])
Theodor Grafs neueste Funde in Ägypten.
Von Richard Graul.

Mit Abbildungen.

(Schluß.)



Antikes Porträt. (Graf, No. 21.)

Von Ebers' Ptolemäern eilen wir zu einer anderen, wie wir hören, von vielen geteilten Annahme, die, wenn sie zu Recht bestände, eine sichere aber schon etwas spätere Datirung einer weit größeren Gruppe von Porträten als sie jene „Prinzen" darstellen, ermöglichte. Handelte es sich bei den letzteren um ein schlechtes Bild No. 7 und um zwei (60, 67), die nicht eben Meisterwerke sind, so ist das Grafsche Bild No. 21 ohne Zweifel eines der vorzüglichsten aller bis jetzt bekannt gewordenen Porträte. No. 21, die wir in Holzschnitt reproduziren, ist das mit außerordentlicher Kraft und Lebendigkeit untrüglich naturwahr wiedergegebene Bildnis eines jungen leidenschaftlichen Mannes. Ein unglücklicher Zufall wollte es, daß in einem der der Grafschen Ausstellung benachbarten Räume des Museums der Abguß der bekannten, in Algerien gefundenen und jetzt im Louvre bewahrten Porträtbüste sich befand, welche Charles Lenormant als das Bildnis des unglücklichen Königs von Mauretanien, Ptolemäus, der im Jahre 40 nach Christus in Rom auf Kaiser Gaius' Geheiß ermordet wurde, überzeugend gedeutet hat (abgebildet in der Revue archéologique XIV, Taf. 317). Die Versuchung zu einem Vergleiche mit unserem Bilde lockte zu sehr, als daß man ihr nicht verfallen wäre. Die Wiedererkennungsscene ließ natürlich nicht lange auf sich warten, man rückte die Büste näher an das Porträt hinan; man übersah im Jubel über die allgemeinen Ähnlichkeiten

Berichtigung. In dem Aufsatz „Eine Galerie antiker Porträte" in Heft 1 der Zeitschrift ist auf S. 13, Zeile 21 von oben Nr. 58 mit Nr. 60 verwechselt worden. Nr. 60 hält Herr Ebers für ein „Prinzenporträt" (s. die angeführte Broschüre S. 13), während sie Herr Graf als Mädchen bezeichnet hatte. Nr. 58 ist allerdings ein Mädchen und folglich aus der Reihe der „Prinzen" zu streichen. Es ist daher ein Versehen, wenn von mir bemerkt wurde, daß Herr Ebers diese Nr. 58 auch für ein männliches Porträt halte.

Wien, 22. Oktober 1888. Richard Graul.

die scharf unterscheidenden Merkmale, und man vergaß, uns das Wunder zu erklären, wie die Leiche des in Rom getöteten letzten der mauretanischen Könige nach der fernen Begräbnisstätte im Faijûm übergeführt worden war.

Der auffallende Realismus der meisten Grafschen Bildnisse wie auch derer, welche Flinders Petrie entdeckt hat, würde allerdings weder einer Datirung in das erste Jahrhundert vor Christus, noch in das erste unserer Zeitrechnung widersprechen. Was wir von der Plastik dieser Zeiten wissen, könnte ähnliche realistische Tendenzen der Malerei sehr wohl voraussetzen lassen. Und welche Rolle in dieser Hinsicht der alexandrinischen Kunst zufällt, ist unschwer den sorgfältigen Untersuchungen zu entnehmen, welche namentlich Theodor Schreiber, gelegentlich seiner Studie über das hellenistische Reliefbild (die Wiener Brunnenreliefs aus Palazzo Grimani, Leipzig 1888), angestellt hat und welche die Bedenklichkeiten mancher Archäologen zurückweisen, die wie Karl Robert (Archäologische Märchen, Berlin 1886, S. 112) in ihrem gewiß sehr löblichen Eifer, Hellenistisches von Römischem in der Kunst zu sondern, nicht viel wissen wollen von einer selbständigen Regung der alexandrinischen Kunst. Und doch hat schon Helbig auf den bedeutsamen Einfluß, den die letztere auf die römische Kunst der Kaiserzeit ausübte, genugsam hingewiesen. Auch widerstreitet ein ausgesprochener Realismus im Porträte keineswegs den malerischen Tendenzen der Plastik. Ja, die Richtung auf die scharfe und charakteristische Erfassung des Realen war der tonangebenden alexandrinischen Kunst so zur anderen Natur geworden, daß ihre Herrschaft bis in das *zweite* und *dritte* Jahrhundert unserer Zeitrechnung auf ägyptischem Boden anhalten oder nachwirken konnte.

Daran ist ja nicht zu zweifeln, daß wir es bei unseren Porträten nicht mit Erzeugnissen spätägyptischer Kunst zu thun haben — die hielt mit merkwürdiger Stabilität fest am Hergebrachten — sondern mit Werken griechischer und römischer Bildnismaler, die gewiß in künstlerischer wie handwerklicher Hinsicht eine der reichen, von Fremden überschwemmten Provinz entsprechende Betriebsamkeit entfalteten. Die Anregung zu dieser sepulcralen Malerei auf Mumien ist ägyptisch, die Art der Behandlung aber durchaus im Einklange mit spätantiker Weise. Die große Gleichförmigkeit in der Erscheinung der „Mumienporträte“, das Beharren bei einem durch die gewohnheitsmäßige Anlehnung an die ägyptische Sitte der Mumienausstattung gewonnenen Typus, spricht für eine langandauernde Übung dieser Art der Malerei, läßt auch — unbeschadet der Anteilnahme hervorragender und zu ihrer Zeit vielleicht hochgepriesener, etwa alexandrinischer Künstler — auf eine im allgemeinen fabrikmäßige Art der Herstellung schließen. Soviel wir die Werke der Grafschen und die anderer Sammlungen unter einander auch vergleichen: wir beobachten wohl Schwankungen im Technischen, staunen über die Verschiedenheiten künstlerischer Fertigkeit — nicht aber begegnen wir unter mehr als zweihundert Proben, Abweichungen von der einmal durch die Tradition gegebenen Form. Immer blicken uns die Bilder an mit weitaufgespannten Augen, wenden sich bald ein wenig nach rechts, bald nach links, zumeist aber schauen sie gerade aus: selten geben sie eine Darstellung in Lebensgröße, meist sind sie kleiner, bis zur Hälfte kleiner. Selbst in koloristischer Hinsicht und in der Art, wie sie angelegt und durchgeführt sind, zeigen sie ungleich mehr Gemeinsamkeiten als unterscheidende Merkmale und das gilt selbst von solchen Porträten, deren Fundstätten weit auseinander liegen.

Eindringlicherer Forschung, als sie bis jetzt in der Kürze möglich war, bleibt es vorbehalten, aus der Menge der ein und derselben Denkmälergruppe angehörenden Bilder zu entscheiden, welche Porträte die jüngsten, welche die ältesten sind. Für die Mehrzahl wird die Annahme, daß sie dem *zweiten* bis *dritten* nachchristlichen Jahrhundert angehören, so glauben wir, bestehen bleiben. Und dieser Behauptung, der auch im allgemeinen Ebers nicht abgeneigt ist, fehlt es nicht an unverdächtigen Stützen.

Wir erwähnten bereits jene sechs Pariser Porträte, welche Glieder der Familie eines zu Hadrians Zeiten, also im ersten Drittel des zweiten Jahrhunderts, lebenden Pollius Soter darstellen. Das eine in Florenz im Museo Egiziaco-Etrusco aufbewahrte Frauenporträt, von dem sich im Jahrgang 1877 der Gazette archéologique auf Tafel 21 eine





Heliogravüre befindet, entstammt dem zweiten Jahrhundert. Die Untersuchung der von uns bereits erwähnten Inschriftetiketten hat ergeben, daß ihr Schrift-Charakter derjenige sei, der im ersten und zweiten nachchristlichen Jahrhundert üblich war. Aber diese Täfelchen[1] haben keinen direkten Bezug zu den Graffschen Porträten. Von Petrie's ganzer Sammlung wird zuversichtlich behauptet, daß sie einem Coemeterium des zweiten bis dritten Jahrhunderts angehört habe, und wir zweifeln nicht, daß die leider noch ausstehende eingehende Untersuchung gerade dieses Fundes für die Datirung sämtlicher uns bisher bekannt gewordenen Bildnisse von größtem Belange sein wird.

Die Gewandung, welche unsere Bilder zur Schau tragen, widerspricht dieser chronologischen Bestimmung so wenig, wie die Haartracht und die zahlreich dargestellten Schmuckgegenstände. Da wir es höchst wahrscheinlich in keinem Falle mit den Porträten von gekrönten Häuptern oder solchen königlichen Geblüts zu thun haben, sondern mit Beamten und auf der bürgerlich gesellschaftlichen Leiter ihrer Zeit in Ägypten mehr oder weniger Hochstehenden, müssen wir uns wohl hüten, in den auf den Gewändern meist flüchtig angedeuteten Ornamenten nach besonderen Insignien der Herrscherwürde zu suchen.

An Christen ist bei den Porträten schon gar nicht zu denken; dem widerspricht schon der Haarschmuck vieler unserer Porträte (Nr. 7, 9, 22, 27, 29, 54, 64, 38), und der Goldgrund, von dem sich eine Anzahl abheben, darf nicht als „Sinnbild der Verklärung", als Nimbus aufgefaßt werden. Was der Korrespondent der Kölnischen Zeitung bei diesem Anlaß der Welt gelehrt hat, ist so wenig richtig wie es höchst spaßhaft ist, wenn andere von einem heiligen Dionysos und einer heiligen Ariadne erzählen. Wenn dieser Berichterstatter auf einigen der Bilder, die seinen vermeintlichen Nimbus tragen, den Namen „Dionysos" und, er hätte es zufügen können, bei einem anderen „Ariadne" gelesen hat, so spielt ihm sein Gedächtnis einen argen Possen. Die Namen finden sich auf keinem einzigen der Graffschen Porträte, sondern auf einigen herrlichen alten Gobelins, die mit den Bildern nichts gemein haben und bei denen die Köpfe sich von einer gelb gehaltenen runden Scheibe abheben. Die Goldhintergründe der Porträte sind gar nicht nimbusartig aufgetragen, denn sie umschließen nicht das Haupt des Dargestellten, sondern reichen meist nur zu bis Dreiviertel Gesichtshöhe. Das erklärt sich aus der künstlerischen Absicht, der die Goldhintergründe ihr Dasein danken. Man erinnere sich, daß, wie es die Pariser Mumie und einige andere im Britischen Museum lehren, die Mumienumhüllung in der Regel reiche Goldornamente erhielt. Wollte nun der Künstler den wichtigsten Teil der Mumie, das gemalte Antlitz, zur richtigen Wirkung kommen lassen, den lärmenden Goldeffekten der übrigen Dekoration gegenüber, so war nichts natürlicher, als die Wirkung des Porträts kräftig herauszuheben. Am Kopfe, der zumeist dicht an den Goldsaum der Umhüllung reichte, war eine hervorhebende Grundirung mit Gold nicht möglich und auch nicht nötig, wohl aber zwischen dem Rahmen und dem Halse, also vom unteren Gesichtsteil abwärts bis an die Achseln. So erklärt sich der nur an bestimmten Stellen angebrachte Goldgrund mancher Porträte am ungezwungensten. Übrigens bedurfte es nicht immer dieses Mittels. Wir dürfen annehmen, daß bei denjenigen Porträten, bei denen Goldgrund nicht nachweisbar ist, die künstlerische Absicht der besseren Hervorhebung eben durch andere Mittel, im Einklang mit dem ornamentalen Schmucke der Umhüllung, wohl erreicht wurde.

Die Männer, deren Rassenunterschiede scharf auseinander gehalten sind, tragen zumeist die Toga und einen Überwurf über der Schulter (z. B. 37, 36, 29, 41, 64, 31, 44, 49, 51, 50, 23, 20, 28 2c.). Schmale parallele Streifen in verschiedenen Farben, welche über Schulter und Brust hinablaufen, zieren bei vielen der Porträte die Toga, (so z. B. bei Nr. 47, 66, 48, 50, 51, 31, 36, 41 2c.); bei anderen (wie Nr. 61, 37, 29 2c., auch bei einem im British Museum bewahrten Jüngling, farbig abgebildet bei Thomas Joseph Pettigrew, A history of egyptian mumies, London 1834, Taf. VII, dazu S. 100,101) fehlen sie. Ebers

———

1) Eine Bearbeitung der Etiketten gleicher Gattung im Besitze des Erzherzogs Rainer wird Carl Wessely demnächst herausgeben.

hält diese Streifen, die sich auch bei Frauen finden (z. B. Nr. 11, 32, 46, 65, 54, 17, 40, 39, 14, 10, 33, 13 rc.), für eine „besondere Art von Totenbinden". Die Ansicht, daß wir sie als laticlavi oder als angusticlavi zu betrachten hätten, wie sie bei den Pariser Bildern Henry und Cros und neuerdings auch Heuzey (Artikel clavus bei Daremberg et de Saglio, Dictionnaire des antiquités grecques et romaines, vol. II) deuten, ist unhaltbar. Dem widerspricht, wie schon Ebers hervorhebt, der im Verhältnis zu römischen Altpatriziern, Tribunen und Rittern doch niedere Rang der dargestellten Personen, dann das erwähnte Vorkommen auf den Frauengewändern und endlich die Farbe der Streifen, die in keinem Falle purpurn ist. Zudem hat Karabacek (Die Theodor Grafschen Funde in Ägypten, Wien 1883, S. 34) darauf aufmerksam gemacht, daß die Annahme, welche diese die Tunika zu beiden Seiten vom Halse bis zum Saume überziehenden Streifen als clavi erklärt, nicht stichhaltig ist. Die clavi bestanden „nach der Rangstufe des Betreffenden aus größeren oder kleineren viereckigen oder runden Besatzstücken mit offiziellen Darstellungen", wie das die Untersuchung der griechisch-römischen Textilfunde aus Grabstätten des dritten und der folgenden nachchristlichen Jahrhunderte beweist. Offenbar haben wir es mit bloß modischen Ornamenten der Tuniken zu thun, wie es auch die Zickzacksäume auf einigen Bildnissen sind (z. B. Nr. 3, 73)[1]. Die verschiedentlichen Haartrachten der Frauen, unter denen wir ebenfalls die verschiedensten Rassen unterscheiden können, ebenso wie ihr Schmuck entsprechen ganz den im zweiten und dritten Jahrhundert üblichen Weisen. Häufig kehrt eine besondere Form der Ohrringe wieder, bestehend aus drei Perlen, die an dünnen Goldstäbchen von einem Bügel herabhängen. Die Schlußvignette auf Seite 52 veranschaulicht solchen Ohrschmuck nach in Ägypten gefundenen Originalen. Auf mannigfache Details und Besonderheiten der Tracht können wir an dieser Stelle nicht mehr eingehen. Gewiß wird die fortgesetzte Beschäftigung mit unserer Denkmälergruppe mit der Zeit auch im stande sein, provinzielle Eigentümlichkeiten des Kostüms nachzuweisen, ebenso wie die von Otto Donner-von Richter übernommene Untersuchung der technischen bei unseren Porträten in Betracht kommenden Fragen auch für die schärfere chronologische Bestimmung Resultate ergeben dürfte.

Ehe wir auch diese, vielleicht die wichtigste Frage streifen, sei eine Bemerkung über den künstlerischen Wert der Bilder eingeschaltet. Nicht nur mit Erzeugnissen einer sich über mehrere Jahrhunderte erstreckenden Kunst, und demnach von einander sehr unterschiedlichen Werken, haben wir es zu thun, sondern auch mit den Hervorbringungen sehr ungleicher Hände. Herrliche Meisterwerke von empfindungsvoller Natürlichkeit der Darstellung stehen dicht neben Erzeugnissen ganz ungelenker Hände. Diese rohen Porträtdarstellungen einfach für die ältesten, primitiven zu erklären, ist ohne Zweifel ebenso unhistorisch und unkritisch, wie sie samt und sonders in die späteste Zeit zu rücken, etwa vor Theodosius, und den Geist byzantinischer Kunst heraufzubeschwören. Das Schlechte hat zu allen Zeiten den Bund mit dem Guten nicht gescheut. Und während der vornehme Beamte oder reiche Kaufmann sich wohl einen Bildnismaler aus dem kunstfertigen Alexandrien verschreiben konnte, dürfen wir es der minderbegüterten Familie nicht verargen, wenn sie aus Rücksicht auf ihren Säckel, das Bildnis eines lieben Dahingeschiedenen von dem ersten besten Maler anfertigen ließ, der nach konventioneller Schablone, wie Bestimmung und Sitte es gebot, schnellfertig ungefähre Züge des Verblichenen zusammenstrich.

Aber diese künstlerisch bedauernswerten Malereien, die übrigens mitunter in archäologischem Betracht berechtigte Ansprüche auf unsere Anteilnahme erheben, vermögen den großen Eindruck, welchen die guten und besten Porträte von Rubaijât auch auf das empfängliche Gemüt des Laien machen, nicht zu verkümmern. Wer, der die Bilder sah, wird nicht dem schönen Weibe Nr. 45, welches die Phantasie wie ein Rätsel reizt, seine Huldigung darbringen und den großen Unbekannten, der sie schuf, preisen? Wem blieb nicht der kummer-

1 Wo von diesen Streifen auf vielen der Porträte nur der eine erscheint, ist der entsprechende andere unter dem Schulterüberwurf zu suchen.

volle Ausdruck der alten Matrone Nr. 43 im Gedächtnis, wen hätte der wohlgemut dreinschauende Blick des Mädchens Nr. 63 (s. unsere Heliogravüre) nicht beschäftigt und der schalkhafte Mädchenkopf (Nr. 32), den die Abbildung an der Spitze dieses Aufsatzes zeigt? Und diese Männer und Knaben: der vermeintliche Mauretanier Nr. 21 (vergl. das Facsimile in Holzschnitt S. 39), das Porträt Nr. 28 (s. die Heliogravüre), die Knaben Nr. 27 und Nr. 47, der Römer Nr. 4, die Greise Nr. 2 und 23, — aber lassen wir die trockenen Citationen![1] Die Veröffentlichung einer Auswahl der besten und interessantesten Porträte der Grafschen Sammlung, welche Prof. Heydemann und Otto Donner-von Richter für den Seemannschen Verlag vorbereiten, wird auch dem Fernstehenden eine gute Anschauung dieser Kunstwerke vermitteln.[2]

Noch ein paar Worte über die Arten der Technik, in denen die Bilder gemalt sind.

Wir haben im Laufe unserer Bemerkungen bereits Veranlassung genommen, darauf hinzudeuten, daß die Porträte in verschiedenen Verfahren ausgeführt sind. Mögen auch die einschlägigen Untersuchungen im Einzelnen noch nicht zu vollkommen abschließenden Resultaten gediehen sein, so viel steht fest, daß mit dem Schatze von Rubaijât unzweifelhafte Proben der alten enkaustischen Malerei zu Tage gekommen sind. Otto Donner-von Richter, der den Archäologen seit langem durch seine der Maltechnik der Alten gewidmeten Studien wohl bekannt ist, danken wir die richtige Erkenntnis dieses vielumstrittenen enkaustischen Verfahrens. Donner-von Richter stellte in einem Beitrage zu Helbigs „Wandgemälden der vom Vesuv verschütteten Städte Campaniens" (Leipzig, 1868) zum erstenmal seine enkaustische These auf und hat sie in einer kleinen Schrift „Über Technisches in der Malerei der Alten" (München 1885) Henry und Cros gegenüber mit Erfolg verteidigt. Die Untersuchung einiger Tafeln aus der Grafschen Sammlung ergab die Richtigkeit seiner Ansichten und veranlaßte ihn zu einen den Gegenstand nochmals behandelnden Aufsatz, der dem Bericht von Ebers beigedruckt worden ist. Wir heben Einiges daraus hervor.

Die enkaustische Malerei arbeitet mit fügsam gemachten Wachsfarben, welche gewöhnlich auf Holz, selten auf grundirte Leinwand mit Hilfe eines unserem Palettenmesser nicht unähnlichen aber leicht gezahnten Instruments, dem Cestrum (κέστρον) oder verriculum, aufgetragen und ineinandergedrückt werden. Der Vorgang, welcher der Technik den Namen gegeben hat, ist das schließliche Einbrennen, die Kausis des Wachsgemäldes, damit die durch die Strichelungen und Drucker des Cestrums uneben gewordene pastose Malerei gleichmäßiger und verschmolzener werde. Diese technischen Vorgänge sind bei den vielen rein enkaustisch behandelten Porträten der Grafschen Sammlung sehr deutlich wahrnehmbar. Mit außerordentlicher Virtuosität in der Führung des Cestrums ist das Bildnis Nr. 6 behandelt. Es stellt einen Mann in den besten Jahren dar, der mit klugen Augen uns anschaut, er trägt buschiges Haupthaar, hat energische Züge, die ein Backenbart umrahmt. Man kann deutlich jeden Drücker des Cestrums verfolgen und sehen, wie der Künstler mit gleichsam schraffirenden Strichelungen die allzu harten Gegensätze im Nebeneinander der aufgetragenen Pasten zu vermitteln suchte: mit kühner Hand hat er dann z. B. die Falten der etwas schmalen Stirn durch herzhafte Zickzackeindrücke zu mildern, auszugleichen gesucht: das Ganze mit seinem matten Glanz macht den Eindruck gespachtelter Ölmalerei und gewinnt bei einiger Befeuchtung sichtlich an Frische und Leuchtkraft. Nicht minder interessant ist ein anderes gutes enkaustisches männliches Porträt Nr. 94, bei dem namentlich die gewandte Art, wie der Übergang des schwarzen Backenbartes zum grauen Hintergrund — grau ist er zumeist

---

1) Die von mir im Verfolge des Aufsatzes angeführten Nummern stimmen überein mit den Photographien nach den Bildern, von denen etwa 60 im Handel sein dürften. Wir erwarten von Herrn Graf, daß er auch die Nummern der nicht photographirten Porträte, wie sie von ihm und dem Verfasser zum Teil gemeinsam notirt wurden, auch ferner gelten lasse. Jede Änderung in der Numerirung würde unsägliche Verwirrungen herbeiführen.

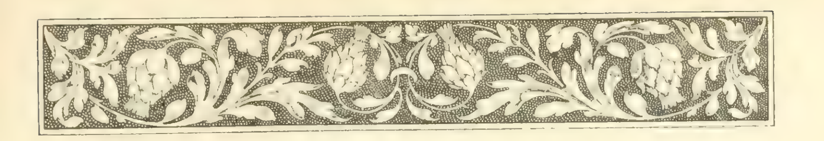
2) Die Publikation ist leider an dem Rücktritt des Herrn Graf von dem mit dem Unterzeichneten getroffenen Abkommen gescheitert. Herr Graf erhob den Anspruch, von der Arbeit des Herrn Professor Heydemann vor dem Druck Einsicht nehmen und daran Kritik üben zu dürfen, eine Zumutung die selbstverständlich zurückgewiesen werden mußte. E. A. Seemann.

— erreicht worden ist durch zackenförmige Eindrücke. Nr. 41, die Donner-von Richter übrigens gut in enkaustischer Weise kopirt hat, bietet ähnliches Interesse: man beachte, wie der Künstler von dem dunkeln Backenbart zur rechten Wange hinüberspielte. Nichts war dem Künstler in der lebendigen Naturwiedergabe unmöglich, mit gleicher Meisterschaft behandelt er die Fülle des lockigen Haares bei unserem Porträt Nr. 28 oder die runzelige Haut eines Greises mit fast stechendem Augenblicke Nr. 2. Aber nicht nur die charakteristischen Züge männlicher Typen kommen zu überzeugendem Ausdruck, die Arbeit des Cestrums weiß uns auch die zarteren Schmelze weiblichen Inkarnats wundersam wiederzugeben. Wie fein und doch plastisch modellirt erscheint das herrliche Frauenbildnis Nr. 45., die edelste Perle der ganzen Sammlung! Wie seelenvoll und offen richtet sie den träumerischen Blick hervor unter den kühn geschwungenen Brauen!

Aber was bedeuten Worte bei solcher Schönheit! Wir müssen es uns versagen, die mannigfachen Reize ewig junger alter Kunst zu schildern, und man wird es uns verzeihen, wenn wir den Leser für die ästhetisch-sinnige Würdigung der Kunstwerke einfach auf das Schriftchen von Ebers hinweisen, der bei der novellistischen Beschreibung der Bilder der Lockung nicht zu widerstehen vermochte, uns bekannt zu machen mit den Schicksalen, mit dem Sinnen und Trachten all der Männer und Frauen und Kinder, die nach fast anderthalbtausendjähriger Grabesruhe rätselhafte Blicke uns zuwerfen.

Nicht alle unsere Bildnisse sind Werke in enkaustischer Malweise, und nicht alle sind durchaus enkaustisch behandelt. Zahlreich sind die Werke, welche mit Temperafarben gemalt sind, doch befindet sich unter denen, die wir in Reproduktionen den Lesern vorgeführt haben, nur eines dieser Art: Nr. 28 ist, wie mir Donner-von Richter gütigst mitteilt, in gemischter Technik, in „Wachs-Tempera" aber auch mit dem Cestrum ausgeführt. Auch bei diesen in gemischten Techniken gemalten Bildern, wo wir bald eine Art von Pinselmalerei mit heiß-flüssigem Wachs, bald eine „Strichelmanier" beobachten, fehlt es nicht an technisch und künstlerisch wertvollen Proben. Aber es würde die Grenzen eines kurzen Hinweises auf die hohe Bedeutung dieser Porträte weit überschreiten, wenn wir auch nur andeutende Bemerkungen diesen verschiedenen, an sich höchst wichtigen und interessanten Dingen widmen wollten. Zudem bedarf es auch auf diesem Gebiete noch fortgesetzter Untersuchungen. Aber wir ermessen schon jetzt die Bedeutung der Folgerungen, zu denen sie ohne Zweifel führen werden. Welche sind die stilistischen Bedingungen und Befähigungen der verschiedenen Malarten, wie stellt sich ihr Verhältnis zu einander in chronologischer Hinsicht? Dann wie kam es und wann geschah es, daß die enkaustische Malerei in Vergessenheit geriet? Aber was sind diese archäologisch und kunstgeschichtlich so wichtigen Fragen gegen die eine große Frage, die jedem aufmerksamen Beobachter sich aufdrängt, angesichts dieser Zeugen anderthalbjahrtausend Jahre alter Kunst: was haben wir Modernen auf dem Gebiete der Kunst und des Porträts zumal mit unseren vervollkommneten Mitteln, unsrem so entwickelten Natursinn voraus? Das Urteil desjenigen unserer Porträtisten, dessen Galerie zeitgenössischer Berühmtheiten wir zuhöchst preisen, fällt uns ein — und läßt uns kleinmütig von der Galerie antiker Porträte Abschied nehmen.





Bücherschau.

Die Schätze des Goethe-Nationalmuseums in Weimar. 60 photographische Aufnahmen nach den Originalen in Lichtdruck. Einleitung und erläuternder Text von Direktor Geh. Hofrat C. Ruland. Mit höchster Genehmigung im Auftrage der großherzogl. Staatsministeriums unter Leitung der Direktion herausgegeben von Louis Held, Hofphotograph in Weimar. 1887. Verlag von Louis Held und Adolf Titze in Weimar und Leipzig. 10 Lieferungen. 60 Tafeln und 46 Seiten Text. Fol.

In Gedanken an den Tod schrieb Goethe an Zelter den 23. November 1831: „Übrigens begreifst Du, daß ich ein testamentarisches und codicillarisches Leben führe, damit der Körper des Besitztums, der mich umgiebt, nicht allzuschnell in die Elemente, nach Art des Individuums selbst, sich auflöse."

Das Besitztum, mit dem er sich im Verlaufe des Lebens umgeben hatte und dem er seine letzte Sorge zuwendete, ist nun gerettet: dafür zeugt uns das vorliegende Buch. Dies Besitztum ist ein großes Ganze und es wird für allezeit die Größe des Besitzers bekunden. Uns ist kein zweiter Sterblicher bekannt, der einen solchen Besitz zusammengebracht, den er zugleich im Geiste sich angeeignet hätte, wie Goethe dies zu thun pflegte. Von einer anderen Weise des Besitzes sagte er: der besitzt dich nicht, der hat dich nur! — Goethe besaß, in seinem Sinne, seinen Besitz. Die Freude am Besitz hatte denn auch eine höhere Bedeutung bei Goethe, als bei jedem gewöhnlichen Sammler.

„Mir ist der Besitz nötig", sagte er zum Kanzler von Müller den 23. Okt. 1812 — „um den richtigen Begriff der Objekte zu bekommen. Frei von den Täuschungen, die die Begierde nach einem Gegenstand unterhält, läßt erst der Besitz mich ruhig und unbefangen urteilen. Und so liebe ich den Besitz, nicht der besessenen Sache, sondern meiner Bildung wegen und weil er mich ruhiger und dadurch glücklicher macht. Auch die Fehler einer Sache lehrt mich erst der Besitz, und wenn ich z. B. einen schlechten Abdruck für einen guten kaufe, so gewinne ich unendlich an Einsicht und Erfahrung — —."

Ähnlich sagen Kenner von alten Handschriften z. B., daß ihre Kennerschaft mit dem Besitz des ersten beschriebenen Pergaments begann. Bei Goethe handelt sichs allerdings hier um etwas mehr als um äußerliche Kennerschaft, es handelt sich um einen Grundzug eines Wesens, durch den es weithin in die Zukunft zu wirken bestimmt ist: um sein Verhältnis zum All, sein pietätvolles Anschauen jedes Besonderen, in dem er das Allgemeine zu erkennen, zu sehen bemüht ist.

Wo kommt es auch sonst in der Welt vor, daß ein Dichter, ein Künstler oder Gelehrter eine Sammlung zurückläßt, die überall tiefstes Verständnis des Sammlers beurkundet und nahezu alle Gebiete menschlichen Wissens umfaßt!

Eine Aufgabe, die sich hier zu bieten scheint, wäre wohl die: die riesige Geistesart Goethe's darzustellen, zu schildern, wie er zu schildern pflegte und diese Schilderung mit reichlichem Hinweis auf seine Sammlungen zu illustriren. — Vielleicht ist für ein solches Werk die Zeit noch nicht gekommen: Anzeichen dafür, daß sie kommen wird, sind wohl vorhanden, auch in dem vorliegenden Werke.

Was dieses Werk anlangt, so scheint es uns zunächst der kleinen Goethegemeinde zugedacht und dürften diejenigen, die etwas erwarten, das sich den kunsthistorischen Prachtwerken mit Nachbildungen von Kunstschätzen weltberühmter Museen anreiht, bei näherer

Betrachtung enttäuscht sein. Eine solche Erwartung wird einigermaßen erregt durch das Kompositum im Titel: Goethe-Nationalmuseum, das den Namen einer einzelnen Person mit dem Ganzen der Nation verwebt, so daß es schwer wird, damit einen einheitlichen Begriff zu verbinden. Wir möchten den Privatsammlungen Goethe's den Titel eines Nationalmuseums allerdings auch ohne Goethe's Namen indes beilegen und zwar wegen einer Eigenschaft, durch die sie eben ganz einzig sind: wegen ihrer Beziehung zu Goethe. Welch einziges lehrreiches Ganze sind diese Schätze, die den Einzigen so tiefbedeutsam charakterisiren! – Es sind Sammlungen, nicht bestimmt dazu, vermehrt, ergänzt zu werden: es sind bleibend Goethe's Privatsammlungen, durch seine hohen Erben allerdings der Nation gewidmet, bewahrt und geöffnet. Dies wird und soll ewig dankbar anerkannt werden.

Das Ganze dieser Schätze ist durch und durch mit Goethe's Geistesleben verknüpft. Wie Goethe, vorahnend als Knabe schon einen Altar errichtete, auf dem alle möglichen Naturprodukte die Welt im Gleichnisse darstellen sollten, so sehen wir aus diesen Sammlungen, wie der Geist Goethe's sein Leben hindurch gleichsam nur weitergebaut hat an seinem Altar der Knabenzeit, indem er das Ewige in allen Formen des Vergänglichen zu schauen, so erfolgreich bemüht war.

Die Goethe'schen Privatsammlungen, jetzt Goethe-Nationalmuseum genannt, sind seit 1848/49 insofern weiteren Kreisen bekannt, als in jenen Jahren Kataloge derselben in drei Bänden im Druck erschienen sind.[1])

Das vorliegende Werk bezieht sich nur auf den kunsthistorischen Teil. Wir wollen es Heft für Heft durchblättern und hervorheben, was uns eben in die Augen fällt.

Das erste Heft bringt das unvollendete Goethebild von Angelika Kaufmann, das Melchior'sche Bild von Goethe's Mutter, das Bild von Marianne Willmer (das vor der neuen Ausgabe des Briefwechsels scheint uns anmutiger), somit nichts Neues. Neu ist in diesem Heft nur Goethe's Federzeichnung einer „Seitenansicht des Kapitols". Bei den Hunderten von Zeichnungen von Goethe's Hand, die vorhanden sind, darunter bei weitem ausgeführtere, möchte man wohl fragen: warum gerade diese Übung in der Perspektive gewählt wurde, mit der Goethe's Darstellungsweise kaum gekennzeichnet wird? Es wird wohl hingewiesen auf die Absicht, eine Ausgabe eines Bandes Goethe'scher Zeichnungen zu veranstalten. Wir möchten aber einmal eine Charakteristik Goethe's als darstellenden Künstlers lebhaft wünschen, die unter anderen auch seine entschiedene Begabung für Porträtzeichnung in das rechte Licht stellte (man denke an die Bildnisse Corneliens, Wielands, Klingers u. a.). Neu ist uns nur das „Bildnis Christianens", eine Zeichnung von Bury. In derselben erscheint uns Christiane so lebensvoll und schön, obwohl schon in ihrem 36. Lebensjahre, dabei so überzeugend dargestellt, daß sie der ganzen Sammlung zu nicht geringem Schmuck gereicht. (S. die Abbildg.) Die Weißer'sche Büste Christianens im zweiten Heft wird weniger Beifall finden, ebenso das Aquarell Christiane und August im siebenten Heft. Das zweite Heft bringt noch sehr dankenswerte Aufnahmen des Thorwaldsen'schen Medaillons von August von Goethe und einer Kreidezeichnung mit dem Bilde Ottiliens. Auch ein merkwürdiges Aquarellgemälde Peter Vischers vom Jahre 1524, die Reformation allegorisch darstellend, verdient Erwähnung.

Im dritten Heft zieht uns eine Kreidezeichnung von besonderer Schönheit an: Weiblicher Akt von F. Boucher und Deutsche Medaillen des 16. Jahrhunderts. An solchen Medaillen ist die Sammlung reich; sie verdienten eine besondere Schilderung.

Im vierten Heft fesselt uns eine Probe italienischer Porträtmedaillen, von denen der Herausgeber sagt: „Alle ersten Meister sind hier durch ausgesucht schöne Exemplare vertreten." Noch mehr zieht uns eine Plakette in Bronze an, den Wettstreit Apollons mit Marsyas darstellend. Treffend weist hier der Herausgeber auf das große Verdienst

1) Goethe's Kunstsammlungen. Erster Teil: Kupferstiche, Holzschnitte, Radirungen, Schwarzkunstblätter &c., Handzeichnungen und Gemälde, beschrieben von Chr. Schuchardt. Jena 1848. — Zweiter Teil. geschnittene Steine, Bronzen, Medaillen; in Marmor, Elfenbein, Holz, Terrakotta, Majolika &c. — Dritter Teil: naturwissenschaftl. Sammlungen mit einer Vorrede der Gebrüder Goethe. Jena 1849.

Goethe's hin, das er sich mit der Sammlung solcher Plaketten erwarb: „Auch hier müssen wir Goethe's scharfen Blick bewundern, der, der offiziellen Kunstgeschichte um ein halbes Jahrhundert vorauseilend, die hohe Bedeutung dieser im engsten Rahmen sich zeigenden Kunst erfaßte und deren Erkenntnis durch Anlage einer eigenen Sammlung zu fördern strebte. Mehr als 100 Plaketten hat der Dichter besessen und zwar weitaus die meisten in Exemplaren von vorzüglicher Schönheit und Erhaltung, viele derselben noch in keiner Sammlung nachgewiesen." — Das fünfte Heft bietet uns die interessanten Bildnisse Walthers und Ottiliens von Goethe, auch ein Bildnis Karl Augusts. Das Bildnis Goethe's nach Tischbein, das aufgenommen wurde, ist leider nicht das Original, sondern nur nach Tischbein.

Hier müssen wir denn bekennen, daß der Umstand, daß nur solche Porträts gewählt werden konnten, die die Goethesammlung gerade zufällig besitzt, den Herrn Herausgeber veranlaßte, Bildnisse mitzuteilen, die wir in besserer Gestalt schon kennen, und es fragt sich, ob hier ein Hinweis nicht genügt hätte? Vom sechsten Heft erwahnen wir ein Bildnis, Anna Amalien vor den Thoren von Pompeji darstellend. - Eine unbedeutende Studie von Rubens, eine Majolikaschale mit einer schönen Bemerkung des Herausgebers, in der er wieder das große Verdienst Goethe's um diesen Kunstzweig in das rechte Licht stellt. — Das siebente Heft bringt eine Zeichnung Guercino's, den heil. Hieronymus darstellend, dann eine antike Bronzestatuette mit der Bemerkung Rulands: „Die kleine Sammlung antiker Bronzefiguren, welche Goethe mit besonderer Liebe pflegte und vermehrte, wird hoffentlich an anderem Orte eingehende Beschreibung und Würdigung finden." Das Ölbildnis Goethe's von Kraus finden wir noch in diesem Heft. – Im achten das Ölbild Goethes des Enkels. Ein Bildnis der Herzogin Louise, eben nicht das beste. Gute Bildnisse Rauchs, Lavaters, das Medaillon mit Goethe's Bildnis von David und Studien Rembrandts mit einer treffenden Bemerkung Rulands, bezüglich der richtigen Beurteilung Goethe's, in der er den Kunsthistorikern weit voraus war. Er führt an die Worte Goethe's: „Rembrandt, Raffael und Rubens kommen mir in ihren geistlichen Geschichten wie wahre Heilige vor, die sich Gott überall auf Schritt und Tritt im Kämmerlein und auf dem Felde gegenwärtig fühlen und nicht der umständlichen Pracht von Tempeln und Opfern bedürfen, um ihn an ihre Herzen herbeizuzerren." Dazu bemerkt nun Ruland überraschend und schlagend: „Dies Goethe's Anschauung, zu einer Zeit, da der akademisch gebildete Kunstschriftsteller noch Jahrzehnte später in den biblischen Kompositionen des großen Niederlanders nur gemeine Auffassung der Formen erblickte."

Das neunte Heft bietet Trippels Büste Herders, Zelters Ölbild von Begas, ein Medaillon mit Goethe's Bild von David, das uns ebensowenig glaubwürdig scheint, wie Goethe's Büste von demselben Meister; eine Kreidezeichnung: Goethe's Bild von Bury. — Im zehnten Heft endlich eine unbedeutende Skizze von Rembrandt, italienische Plaketten, Emaillen, Goethe's Büste von Wagner, die Porträtzeichnungen Knebels, Heinrich Meyers, Chodowiecki'sche Illustrationen, eiserne Spiegelrahmen, italienische und deutsche Thongefäße. Zu den letzteren bemerkt Ruland wieder: „Auch diese Tafel scheint einer reichen kunstgewerblichen Sammlung der Gegenwart entnommen", indem man erst in neuerer Zeit der Keramik die Aufmerksamkeit zuwendet, die Goethe schon vor so viel Jahren an den Tag legte.

Wir zählen nicht alle Reproduktionen auf und glauben schon mit dem Mitgeteilten eine Vorstellung gegeben zu haben von dem reichen, anregenden Inhalt des interessanten Werkes. Dasselbe giebt sich nur als eine vorläufige Probe und eröffnet, wie wir sahen, die Aussicht auf eine Fülle von weiteren Mitteilungen, deren Veröffentlichung in Aussicht gestellt wird und Goethe's Sammlungen — mit Einschluß des hier nicht berührten naturhistorischen Teiles — nach und nach der Welt vor Augen stellen werden, als wichtige Ergänzung seiner dichterischen und wissenschaftlichen Schriften.

Wir können hier nicht umhin, eines eben erschienenen Werkes zu gedenken, das zunächst nur Goethe's äußere Erscheinung zum Gegenstande hat: Zarncke's „Verzeichnis der Ori-

ginalaufnahmen von Goethe's Bildnis" mit 15 Tafeln.[1] Dasselbe ergänzt mit erschöpfender Gründlichkeit das große Werk von H. Rollett: „Die Goethebildnisse".[2] Dort bemerkt Zarncke S. 5: „Ein größeres, umfassenderes Unternehmen, ein Bildniswerk, das hohen Anforderungen zu entsprechen vermag und das sich nicht auf Goethe allein beschränkt, werden wir gewiß über kurz oder lang von Weimar erhoffen dürfen." — „Das Werk hatte



Christiane Vulpius, Zeichnung von Bury.

in drei Abteilungen zu zerfallen. Die erste hätte Goethe zum Gegenstande." – Die zweite „müßte die Bildnisse der Mitglieder des großherzoglichen Hauses umfassen, zu denen Goethe in Beziehung gestanden hat." — „Die dritte Abteilung hätte die persönlichen Freunde

1) Leipzig bei S. Hirzel 1888.
2) Wien bei Braumüller 1881—1883.





und Freundinnen Goethe's zu bieten." Wozu wohl auch die Familienmitglieder des Dichters zu zählen sind.

Und so sehen wir denn in der vorliegenden neuen Publikation aus Weimar, der Goethestadt, einen vielfach anregenden Beitrag aus dem unerschöpflichen Vorrat des Goethe schen Nachlasses, der sich bedeutsam den Ausgaben der „Schriften der Goethegesellschaft" anreiht und zugleich Aussichten eröffnet zu weiteren Mitteilungen, durch die der große Unsterbliche erst recht als der Höhepunkt deutschen Geisteslebens für die weitesten Kreise sichtbar werden soll.

Die äußere Ausstattung verdient volle Anerkennung, wenn auch die Reproduktionen nicht immer im stande sind, die volle Wirkung des Originals zu erreichen, was besonders bei den Plaketten u. dergl. der Fall ist, wo der Glanz der Nachbildung nachteilig ist, deren ganzen Wert man doch nur beim Anblick des Originals zu erkennen im stande ist.

August 1888. **Schröer.**

Die Gemäldegalerie der königlichen Museen zu Berlin. Mit erläuterndem Text von Julius Meyer und Wilhelm Bode. Herausgegeben von der Generalverwaltung. Berlin, G. Grote'sche Verlagsbuchhandlung. Lief. 1 und 2. 1888. Fol.

Eine vorläufige Notiz hat die Leser der Zeitschrift schon vor mehreren Monaten auf die prächtige Publikation aufmerksam gemacht, durch deren Erscheinen jetzt auch die Schätze der Berliner Galerie, welche bisher einer solchen zusammenhängenden Reproduktion völlig entbehrten, durch die Mittel der vervielfältigenden Künste größeren Kreisen zugänglich gemacht werden sollen. Daß das von der Generalverwaltung der Museen herausgegebene Werk in den Händen eines Julius Meyer und Wilhelm Bode, die so Bedeutendes für die ihnen anvertrauten Sammlungen geleistet, die gediegenste Gestalt annehmen werde, ließ sich erwarten. Aber man hat sich in Berlin offenbar nicht dabei begnügen wollen, es dem Besten dieser Art aus jüngster Zeit gleich zu thun, sondern etwas Neues angestrebt, was dem vorliegenden Galeriewerke seinen besonderen Wert verleihen sollte.

Zuvörderst in künstlerischer Hinsicht. Bei dem Wiener und Münchener Galeriewerk, welche die nächstliegenden Vergleichungspunkte abgeben, lag die künstlerische Durchführung in einer Hand. Unger und Raab erscheinen als ihre ausschließlichen Urheber. Dieser Einheit stellt sich bei der Berliner Publikation die größte Mannigfaltigkeit gegenüber: statt eines einzigen Radirers treten eine Reihe von Künstlern teils einheimischer, teils fremder Provenienz auf. Neben die Berliner (Jacoby, Eilers, Krüger) treten die Wiener (Unger Hecht, Klaus und mehrere Radirer anderer Schulen (Krauskopf, Schulz). Dem Stich ist je nach Maßgabe der wiederzugebenden Meister an der Seite der Radirung sein Recht belassen. In den Textbildern kommt der Holzschnitt dazu. Und was das Wichtigste für den Gesamteindruck ist: auch die mechanischen Vervielfältigungsarten treten voll in Wirksamkeit nicht bloß durch zinkographische Illustrationen nach Federzeichnungen, sondern auch durch eine Anzahl trefflicher kleiner Originalaufnahmen von Bildern, die als Heliogravüren den Text schmücken. Es ist selbstverständlich, daß jener aristokratische Zug edler Selbstgenügsamkeit und Abgeschlossenheit, welche z. B. der Ungerschen Belvedere-Publikation eigen ist, auf dem angedeuteten Wege nicht zu erreichen war. Dafür kann das Berliner Werk allerdings den Vorzug eines moderneren und vielseitigeren Charakters für sich geltend machen; und man muß zugeben, daß eine solche Mannigfaltigkeit der Übersetzungsarten dem inneren Wesen einer Galerie, welche die reichste Mannigfaltigkeit von Richtungen und Meistern umfaßt, durchaus entspricht. Die Verschiedenheit der Reproduktionsweisen ist vollends dann gerechtfertigt, wenn nicht nur die Hauptmeister weniger Schulen, sondern dem heutigen wissenschaftlichen Bedürfnis zufolge auch eine große Anzahl speziell kunstgeschichtlich interessanter Erscheinungen zweiten und dritten Ranges mit berücksichtigt werden sollen.

Damit stehen wir vor der wissenschaftlichen Seite des Werkes. Sie ist in der ganzen Anlage desselben, besonders aber in der Behandlung des Textes stark betont. Die früheren Galeriepublikationen, auch diejenigen ganz neuen Datums, faßten den Text als das be-

gleitende Wert der Abbildung auf. Sie wollten ein geschriebenes Eidyllion zu dem gestochenen hinzugeben, das dieses ergänzen, als Einzelnes beleuchten, erläutern sollte. Die Berliner Herausgeber gehen über diese Grenze weit hinaus. Sie fassen den Text als ein einheitliches Ganzes auf, das die Fülle und Mannigfaltigkeit der Erscheinungen in Zusammenhang bringen, „die Kunstwerke im vollen Flusse des Kunstlebens der Epoche zu begreifen trachten“ soll. Das Ganze wird demzufolge in vier kunstgeschichtlich geordnete Bände abgeteilt, von denen die beiden ersteren den italienischen, französischen und spanischen Schulen, die beiden letzteren den deutschen und niederländischen Schulen gewidmet sind. Das Erscheinen soll kein streng historisches sein, sondern die einzelnen Kapitel und Tafeln werden sich in bunter Reihe folgen. Erst nach Abschluß des Werkes wird man die in dem Werke sich darbietende kunstgeschichtliche Behandlung der Galerie in ihrer organischen Gestalt überblicken können.

Julius Meyer beginnt in der ersten Lieferung den Text mit einer umfassenden Einleitung in die italienische Kunst der Renaissance und läßt darauf die Charakteristik der florentinischen Schule folgen, in deren Schilderung dann die Kritik der einzelnen, in der Galerie vertretenen toskanischen Meister, des Fra Filippo Lippi, Benozzo Gozzoli, Andrea del Verrocchio u. a. eingeflochten ist. — Wilhelm Bode hat aus der ihm zugefallenen Gruppe der niederländischen Meister zunächst P. P. Rubens herausgegriffen, um an der Hand der von ihm in der Galerie befindlichen Bilder eine historische Charakteristik der Kunst des Meisters zu entwerfen, welche namentlich in den Bemerkungen über das Verhältnis van Dycks zu Rubens viele dankenswerte neue Details bringt. — Es ist leider das Schicksal der Texte von Galeriewerken, daß sie nicht gelesen werden. Um so mehr ist der Aufwand von Gelehrsamkeit und feiner Bilderkenntnis zu rühmen, welche die Verfasser dieser kunstgeschichtlichen Abhandlungen hier aufgespeichert haben.

Unter den Tafeln der beiden ersten Lieferungen gebührt unseres Erachtens den drei Blättern von W. Unger die Palme. Seine Andromeda nach Rubens ist ein wahres Juwel an Leuchtkraft und weicher, quellender Lebensfülle. Dazu kommt die energische Gestalt des Kriegshauptmanns Alessandro del Borro von Velazquez und das schöne Blatt nach der Beweinung Christi von Dyck: ebenfalls neue Bestätigungen von Ungers großer Meisterschaft. — Ein Blatt von hoher technischer Vollendung und feiner Tonwirkung lieferte W. Hecht in der „Stillen See“ nach Jan van de Capelle. — Mit besonderer Freude begrüßen wir unter dem nachwachsenden Geschlecht den jungen Berliner Alb. Krüger, von welchem das diesem Aufsatz in Verkleinerung beigegebene vortreffliche Blatt nach Frans Hals, die „Amme mit dem Kinde“, herrührt. Zu voller Freiheit entwickelt, wird uns dieses hoffnungerweckende Talent gewiß noch manches alte Meisterwerk in charakteristischer Übertragung vor Augen führen. Auch mehrere der trefflichen Zeichnungen für die in den Text gedruckten Zinkotypien rühren von Krügers Hand her. — Von den Blättern strengeren zeichnerischen Stiles wollen wir den Stich von Eilers nach dem männlichen Bildnis von Hans Holbein d. j. und das sorgfältig durchgebildete Blatt von L. Jacoby nach der köstlichen Anbetung des Kindes durch die Madonna von Fra Filippo Lippi namhaft machen. — Prof. Jacoby gebührt außerdem für seine Überwachung des Druckes der Abbildungen, der im Ganzen allen Anforderungen bestens entspricht, unser besonderer Dank.

Das Kunstbuchwesen der jüngsten Zeit hat, wie unser Schaffen überhaupt, unter der immer aufdringlicher auftretenden Massenproduktion zu leiden. Hier liegt wieder einmal ein Werk vor, dessen Leitung die ihr gesteckten idealen Ziele mit echt künstlerischer Gediegenheit und wissenschaftlichem Ernst ins Auge faßt. Möge den Herausgebern und der hochverdienten Verlagshandlung der Mut nicht sinken, auf dem eingeschlagenen Wege auszuharren, auch wenn die Gunst der Menge ihnen nicht lächeln sollte! Was sie schaffen, ist ein Denkmal der edelsten Bestrebungen unserer Zeit.

C. v. L.



Ein alter holländischer Kunstforscher.

Eine überraschende Entdeckung, die nicht allein für die Theatergeschichte von hohem Werte ist, sondern auch in kunstgeschichtlicher Hinsicht nicht geringes Interesse erregen wird, ist von Dr. Karl Theodor Gaedertz, Bibliothekar beim preußischen Kultusministerium, als Frucht seiner unlängst auf Staatskosten unternommenen Studienreisen in seinem soeben erschienenen Werke: „Zur Kenntnis der altenglischen Bühne, nebst anderen Beiträgen zur Shakespeare-Litteratur" (Bremen 1888, Verlag von C. Ed. Müller veröffentlicht worden. Es ist dies ein in der königl. Universitätsbibliothek zu Utrecht von ihm aufgefundener Auszug aus einem Reisetagebuche des bisher nur wenig bekannten holländischen Kanonikus Johannes de Witt, der 1596 gelegentlich eines Aufenthaltes in London eines der bedeutendsten dortigen Schauspielhäuser, das sogenannte Schwantheater, nicht nur ausführlich beschrieb, sondern auch eine Zeichnung des Inneren anfertigte. Diese Aufnahme, von welcher Gaedertz ein Facsimile giebt und in welcher er die Originalzeichnung de Witts erblicken zu dürfen glaubt, da dieser dem befreundeten Juristen Arend van Buchell, dem Urheber des vorliegenden Exzerpts, besonders interessante Skizzen zu schicken pflegte, ist die erste authentische Innenansicht einer altenglischen Bühne, die zu den unzulänglichen litterarischen Quellen als ein Dokument von unschätzbarem Werte hinzutritt. Bei aller Flüchtigkeit der Ausführung, mangelhafter Perspektive u. s. w., giebt die Federzeichnung — bezeichnet „Ex observationibus Londinensibus Johannis de Witt" — ein in allen Hauptpunkten höchst anschauliches Bild von der Anlage einer altenglischen Bühne sowie des Zuschauerraumes und berichtigt vielfach früher verbreitete Annahmen. Sie beweist, daß das Innere dieser Theater nicht runde, sondern ovale Form hatte, daß ferner die Bühne selbst und das Stehparterre sich unter freiem Himmel befanden und das Proscenium ungefähr vier Fuß über dem Boden angebracht war. Zur Aufnahme der Zuschauer dienen drei Stockwerke, die mit schräger Bedachung versehen und durch zahlreiche kleine Säulen gegliedert sind; im Hintergrunde der Bühne befindet sich die durch Beischrit als „mimorum aedes" bezeichnete Garderobe; ihr stark vorspringendes Dach ruht auf zwei Säulen, deren Zwischenraum in Fällen, wo eine zweite Örtlichkeit auf der Bühne erforderlich war, durch einen zweiteiligen Vorhang abgeschlossen werden konnte. In der vorliegenden Zeichnung ist derselbe nicht sichtbar, man erblickt dafür die beiden Doppelthüren, durch welche die Schauspieler auf- und abtraten. Das erste Stockwerk der Garderobehauses enthält sechs Logen, das obere Geschoß, auf dessen Dachfirst sich eine Fahne mit dem Bilde des Schwanes befindet, in der Front zwei oblonge Fenster und an der rechten Schmalseite eine Thür, in welcher ein Trompeter damit beschäftigt ist, den Beginn der Vorstellung anzukündigen, zu der sich auf der Bühne bereits drei Personen im Kostüm der Elisabethanischen Zeit vereinigt haben. Die Bühne selbst stimmt in ihrer Einfachheit völlig mit den litterarischen Überlieferungen, indem sie außer einer Bank, welche einer der handelnden Personen zum Sitze dient, weder ein Möbel noch irgend eine Kulisse oder Dekoration aufweist.

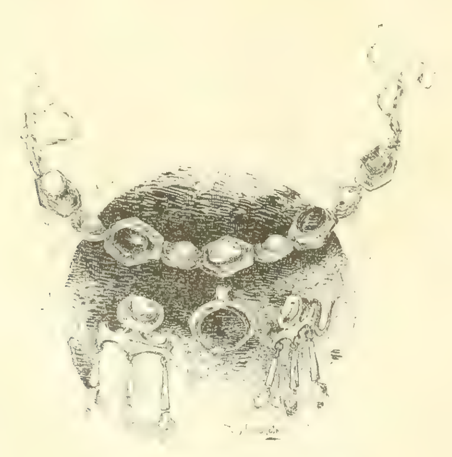
Eine schätzbare Ergänzung zu dem soeben besprochenen Aufsatze bilden die Nachrichten über das Leben und die wissenschaftliche Thätigkeit des Johannes de Witt, der, 1565 zu Utrecht geboren, nach Beendigung seiner Universitätsstudien und wechselndem Aufenthalt in seinem Vaterlande seit 1609 in glücklicher Unabhängigkeit auf Reisen in Frankreich und Italien seinen wissenschaftlichen und künstlerischen Liebhabereien lebte und mit den hervorragendsten Gelehrten und Künstlern, darunter Paul Brill, Antonius Tempesta, Gerhard Honthorst und Cornelis Poelenburg, in engen Beziehungen stand. Im Herbste 1622 starb

er entweder in Venedig oder in Rom, woselbst er seinen Briefen zufolge neben archäologischen Forschungen namentlich die Herausgabe eines großangelegten kunsthistorischen Werkes unter dem Titel „Coelum pictorium“ vorbereitet hatte, das leider ebenso wie seine übrigen Manuskripte verschollen ist. Es ist dies um so mehr zu beklagen, als de Witt, ein weit von aller Großsprecherei entfernter Gelehrter, in seinen Briefen bei voller Anerkennung des van Manderschen „Schilderboek's“ von seiner Sammlung berichtet, daß darin viele Namen und Werke enthalten seien, die Karel van Mander weder kenne noch nenne, und er diesem durch universelle Bildung, unbeschränkte Muße und unermüdlichen Forschereifer überlegen war. Man wird daher nicht umhin können, dem Verfasser des vorliegenden Buches beizustimmen, wenn er die Auffindung des Schatzes, der möglicherweise in Holland oder Italien noch zu heben ist, als eine überaus wünschenswerte Bereicherung der Kunstgeschichte bezeichnet.

Paul Schönfeld.

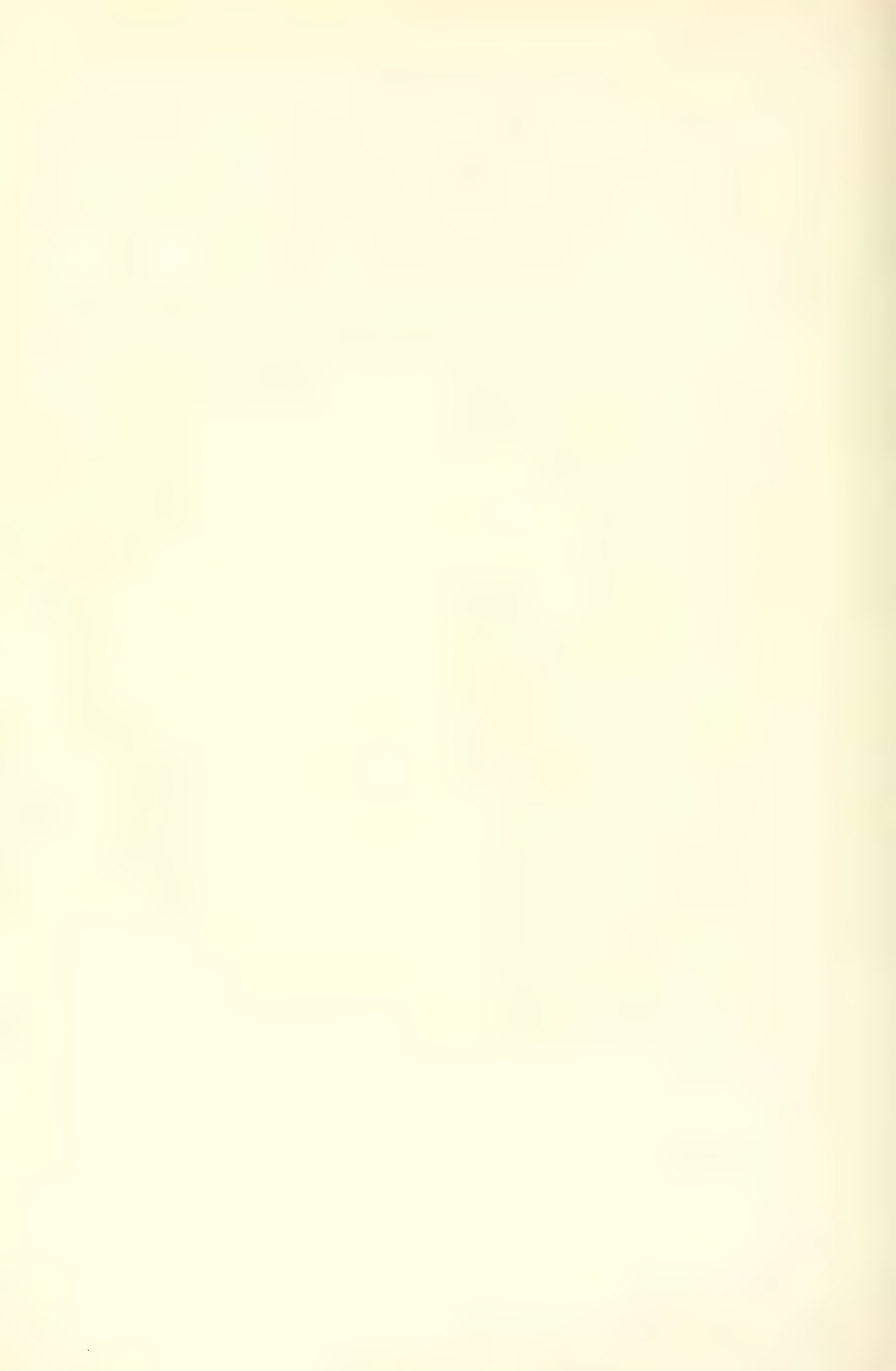
Notiz.

Sn. **Ergänzungen zum Braunschweiger Galeriewerk von W. Unger. 4. Gerard Dou's Selbstbildnis**, welches in einer mit feinem Verständnis ausgeführten, nur im Gesamtton zu dunkel gehaltenen Radirung von Louis Kühn diese Zeilen begleitet, ist eine der besten Leistungen des Leydener Feinmalers, sorgfältig in klaren, lichten Tönen, aber mit einem freibewegten Pinselzuge auf die Tafel gebracht. Wie um sein Können zu zeigen, hält der junge Meister ein Familienstück, das er auf den Tisch stützt, dem Beschauer entgegen, den er um sein Urteil zu fragen scheint. Der Blick ist ernst, aber selbstbewußt, und vielleicht hat der nicht ganz unrecht, welcher aus den Zügen den Verdruß über den Mangel an Anerkennung herausliest, mit welchem fast jedes junge Talent zu kämpfen hat. Das Bild, auf Holz gemalt, ist 270 : 228 mm groß und an der Kante des Tisches mit dem Namenszuge bezeichnet.





GERARD DOU



Raffaels Federzeichnungen.

Mit Abbildungen.



affaels Entwürfe zu seiner Grablegung bieten Gelegenheit zu erkennen, daß es berühmte Federzeichnungen unter Raffaels Namen giebt, welche nichts anderes sind als mehr oder weniger verwischte Kohlen- oder Silberstiftzeichnungen des Meisters; die Federzeichnungen als solche sind von der Hand irgend eines Künstlers aus der Umgebung Raffaels; im einzelnen Fall kann die Entscheidung über fragliche derartige Zeichnungen sehr schwierig sein, die allgemeine Richtigkeit der Thatsache ist nicht zu bezweifeln.

Ebenso richtig ist es, daß man sich hüten muß, allzu rigoros bei jeder Federzeichnung Raffaels auf einer bestimmte Linienführung bestehen zu wollen; es war eine Eigentümlichkeit des Künstlers, das, was ihm künstlerisch förderlich war, mit solcher Intensität zu erfassen, daß er scheinbar seinen Künstlercharakter mit dem eines Anderen austauschte; dadurch sind Gemälde und Handzeichnungen entstanden, welche ohne genaue Prüfung kaum von den Arbeiten seiner Vorbilder zu unterscheiden sind.

Diese selbstlose Unterordnung unter seine Lehrer, denen er doch mit der einzigen Ausnahme Leonardo's überlegen war, kommt am vollkommensten in Perugia zum Vorschein. Eine Prüfung der unter dem Einfluß dieser Schule entstandenen Werke führt uns zugleich in die künstlerische Entwickelungsgeschichte Raffaels hinein.

Vasari läßt Raffael als Knaben nach Perugia kommen; er hat es verstanden, ein Körnchen Wahrheit mit so viel Ungenauigkeit und Unwahrheit zu umhüllen, daß seine Vita immer aufs neue zu Mißverständnissen Veranlassung giebt; daß Raffael bei Perugino gelernt hat, könnte man ohne seine Aufzeichnungen wissen. Man sollte sich entschließen, Raffaels Thätigkeit ohne Rücksicht auf Vasari zu beurteilen, lediglich nach Maßgabe dessen, was in den Werken Raffaels vor uns liegt; dann wird man finden, daß es Bilder Raffaels giebt, welche unabhängig von der Schule Perugino's entstanden sind und die gemalt sein müssen, ehe Raffael nach Perugia kam. Zu diesen Werken Raffaels gehören:

1. Der kleine Michael im Louvre, dessen rechtes Bein in der Ausführung etwas schwach ist, während der Gesichtsausdruck des himmlischen Drachentöters von einer kindlichen Treuherzigkeit ist, wie sie nicht wieder vorkommt.

2. Der Traum des Ritters in der Nationalgalerie in London.

3. Die drei Grazien im Besitz des Herzogs von Aumale. Diese drei Bilder sind unbestrittene Werke Raffaels, während sie auch nicht eine Linie mit dem gemeinsam haben

was Perugino malte oder zeichnete.[1]) Daß sich denselben der Apoll und Marsyas im Louvre anschließt, wird weiter unten erörtert werden.

Was die genannten drei Bildchen von denen unterscheidet, welche unter dem Einfluß von Perugino gemalt sind, ist Folgendes:

1. Der Ausdruck des Gesichtes und die Bildung des Ovals; man vergleiche den kleinen Michael, die Grazien und den Traum mit der Kreuzigung bei Lord Dudley, oder mit dem Sposalizio, um sehen zu können, wie anders die Gesichter geworden sind.



Fig. 1. Madonna (in Pintoricchio. Sammlung Spaletti.)

2. Die Bildung des nackten Fußes auf dem Traum und den Grazien: derselbe ist sehr breit in den Knöcheln (welche anatomisch allerdings nicht zum Fuße gehören) dadurch, daß beide Knöchel kräftig und gleich hoch gezeichnet sind, während der innere höher stehen sollte als der äußere; Perugino übertreibt oft in dieser Beziehung. Diese unschöne Bauart des Fußes findet sich noch auf späteren Gemälden Raffaels wieder.

3. Unterscheiden sich diese Bilder von der Peruginischen Periode durch die Malweise und eine intensive Leuchtkraft der Farbe.

Wird der Unterschied der hier genannten Bilder von denen der zweiten Periode in Perugia anerkannt, so ist das von entscheidender Bedeutung für Raffaels Lehrgang. Es ist sehr wohl möglich, daß er mit sechzehn Jahren 1499 fähig war, eines dieser kleinen Meisterwerke auszuführen. Da er aber sehr gründlich in der Vorbereitung war und die Technik eine mühsame ist,

1) Daß die obigen Bemerkungen über die drei Jugendwerke Raffaels vollkommen mit den Anschauungen übereinstimmen, welche auch wir gewonnen haben, mögen die freundlichen Leser aus der Arbeit über Raffaels Entwickelungsgang ersehen, welche im laufenden Jahrgange der „Graphischen Künste" soeben erscheint. Um so weniger können wir dem Urteile des geehrten Herrn Mitarbeiters über das vielbesprochene Louvre-Bild aus dem früheren Besitze des Herrn Morris Moore beipflichten. Dieses halten wir mit Frizzoni, Morelli u. v. A. für ein Werk des Perugino.

Anm. d. Herausg.

so werden immer einige Jahre über die Entstehung dieser ersten Bilder hingegangen sein, woraus sich ergeben würde, daß Raffael erst im Anfang des 16. Jahrhunderts den Einfluß der Schule von Perugia erfahren habe.

Lermolieff ist zuerst für eine Urbinatische Periode im Leben Raffaels eingetreten, in welcher Timoteo Viti der Lehrer Raffaels gewesen sei. Diese Vermutung wird dadurch bestätigt, daß die früheste Gesichtsform Raffaels sich gerade bei Timoteo findet, dessen heil. Vitalis in der Brera, wie dessen heil. Margareta bei Herrn Senator Morelli in Mailand ein ganz Raffaelisches Gesicht haben: daß Timoteo der Schüler Raffaels gewesen sei, wird doch Niemand mehr annehmen wollen. Noch mehr erinnern die Frauenköpfe auf dem Traum und die der drei Grazien an Francia und Lorenzo Costa gemeinschaftlich, deren Formen nach allem, was wir Positives wissen, auf Raffael nur durch Timoteo übermittelt werden konnten. In Hamptoncourt hängt in einem der Säle hoch oben (Nr. 304 als Schule Francia's) eine weibliche Heilige, welche dem Lorenzo Costa nahe zu stehen scheint; bei Lord Dudley hängt eine Madonna von Francia, welche beide einen ganz Raffaelischen Eindruck machen.

Die beschriebene Bauart des Fußes findet man gerade so bei Timoteo, z. B. auf dessen heil. Magdalena in der Stadtgalerie zu Bologna.

Eine dritte Beziehung zwischen Timoteo und Raffael besteht in den Ungeheuern, welche beide gemalt haben. Schon Lermolieff hat gezeigt, daß der von Timoteo zweimal gemalte Drache dem des Ritter Georg in St. Petersburg ähnelt. Lermolieff erwähnt auch die kostbaren Majolikateller im Museum Correr, welche seiner Meinung nach von Timoteo gemalt sind; Thatsache ist, daß der Kopf des Drachen, auf welchen der kleine Michael tritt und der des Georg im Louvre auch auf einem dieser Teller zu finden ist, Nr. 64, den „Peleo" darstellend.

Jene glänzende Farbenwirkung der ersten Raffaelschen Bilder, hervorgerufen durch eine besondere Malweise, welche sich von der des Perugino durchaus unterscheidet, finde ich am intensivsten auf dem Apoll und Marsyas des Louvre wieder. Die jugendliche Farbenfreudigkeit, welche im Traum des Ritters so anmutend wirkt und niemals bunt wird, ist in erhöhtem Maße dem Louvrebilde eigen. Bei der vortrefflichen Erhaltung des Bildes kann man die Unermüdlichkeit des Künstlers nicht genug bewundern, welche im Blumenschmuck der Wiese, in der Landschaft, im ganzen reichen Detail zum Ausdruck kommt; nur ein großer Künstler konnte so viel Einzelnes liefern, ohne kleinlich zu werden und ohne die Hauptsache durch Nebensachen zu ersticken. Im Fleisch der nackten Körper kommt die emailartige Malerei des Perugino zum Vorschein, auf ihn weisen die schlankeren Körperformen hin, wie in dessen Art das Laub der Bäume gemalt ist: demnach würde das Bild einen Übergang zu der zweiten Malweise repräsentiren. Es giebt nichts von Timoteo, von Perugino oder Pintoricchio, das wie der Apoll und Marsyas gemalt wäre, das sich in irgend einem Punkte mit diesem verwechseln ließe, es ist eben der jugendliche Raffael in seiner liebenswürdigsten Erscheinung.

Bei der Beurteilung des Apoll und Marsyas ist noch die Zeichnung in der Akademie zu Venedig zu berücksichtigen; dieselbe ist sehr verdorben, aber man kann doch die Umrißlinien vergleichen, welche mit denen des Bildes genau stimmen, und welche auf einer sorgfältigen Beobachtung der Natur beruhen. Die geistige Hoheit des Apoll, welche in der Zeichnung und im Gemälde übereinstimmend zur Geltung kommt, ist von Perugino's Ausdruck vollständig abweichend und diesem wie Timoteo überlegen.

Ferner erkennt man auf der Zeichnung deutlich eine mit Silberstift gezogene, senkrechte Linie, welche das Bild in zwei ungleiche Hälften teilt, die Differenz ist ungefähr



Fig. 2. Madonnenstudie von Raffael. (Museum Wicar in Lille.)

ein Centimeter. Solche Hilfslinien finden sich gerade auf Zeichnungen Raffaels. Man findet sie auf dem Entwurf zum Traum des Ritters, das Lorbeerbäumchen des Bildes

hat sich aus zwei parallelen Linien der Zeichnung entwickelt; auf dem Entwurf zur Grablegung, Oxford Nr. 20; auf dem Entwurf zur Madonna dei Ansidei in Frankfurt, wo das Ziehen der Linie am unteren Ende das erste Mal mißlungen ist, und wo sich

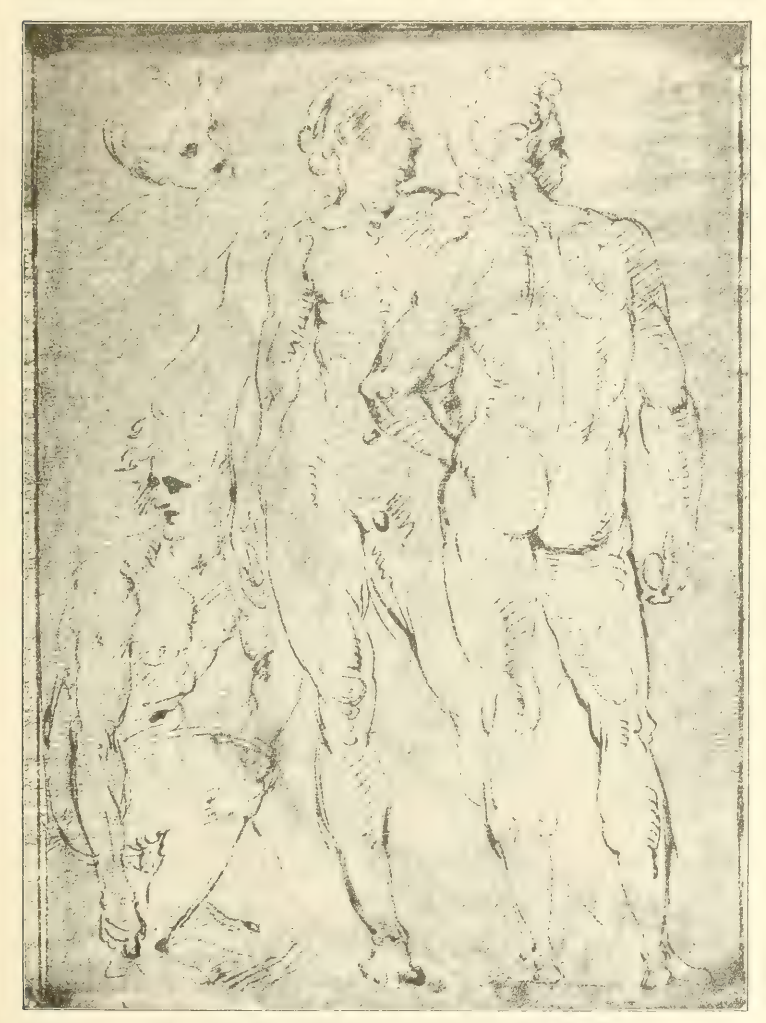


Fig. 3. Nackte Krieger. Federzeichnung von Raffael. (Sammlung Morelli)

auf der Teilungslinie mehrere Eindrücke einer Zirkelspitze finden; auf der Zeichnung zum St. Georg in St. Petersburg (Uffizien), wo die Teilungslinie sogar punktirt ist; schließlich auf einer Zeichnung des Herzogs von Devonshire in Chatsworth, welche leider von Braun nicht reproduzirt ist, und die deshalb eine genauere Beschreibung verdient.

Die Madonna von Chatsworth ist im Rund mit Silberstift gezeichnet und mit spitzer Feder sehr sorgfältig mit Tinte in zwei Tönen überarbeitet; an einigen Stellen sind die Schatten durch einen silbergrauen Farbenton vertieft, welcher mit dem Pinsel aufgetragen zu sein scheint. Dargestellt ist die sitzende Madonna mit dem Kind, welches auf dem linken Bein der Madonna und auf einem Kissen sitzt. Die Madonna hält in der Rechten ein aufgeschlagenes Buch, nach welchem das Christuskind mit beiden Händen greift; mit der Linken drückt die Madonna das Kissen gegen den Rücken des Kindes, welches in das Buch sieht; die Madonna sieht gerade aus dem Bilde heraus, ihr Oberkörper ist von vorne gesehen, die Beine sind leicht nach rechts gewendet. Links steht St. Sebastian am Baumstamm, nur mit einem Schurz bekleidet; rechts St. Rochus mit Hut und Pilgerstab, die Hände gefaltet, am Bein die Pestbeule; zwischen letzterem und der Madonna kommt noch ein männlicher Kopf zum Vorschein, ein Greis, welcher dem heil. Zacharias auf der Berliner Zeichnung verwandt ist. Auffallend ist die schematische Zeichnung des Ohres des Christuskindes. Das Rund hat einen Durchmesser von 12 cm und ist durch eine senkrechte und eine wagrechte Linie in vier Teile geteilt; diese Linien halbiren nicht das Rund, sondern die senkrechte weicht 0,5 cm nach links, die wagerechte Linie 0,7 cm nach unten von der Halbirungslinie ab. Im Busen der Madonna sieht man den Eindruck der Zirkelspitze, die Oberfläche der Zeichnung zeigt Spuren von Rötel, welche mechanisch aufgerieben sind.

Werfen wir noch einen Blick auf die hier zusammengestellten vier Bildchen in Bezug auf das Dargestellte. St. Michael mit dem gespenstischen Hintergrund aus Dante's Inferno, der Traum der Ritters mit seinem mythologisch didaktischen, Apoll und Marsyas mit seinem mythologisch allegorischen Inhalt, die drei Grazien als Verherrlichung edler und schöner Weiblichkeit — könnte nicht jedes derselben das Thema zu einer jener Disputationen hergeben, in welchen die Schöngeister am Hofe zu Urbino glänzten? Ist es doch kaum anders möglich, als sich den heranwachsenden Raffael in engsten Beziehungen zum Hof von Urbino zu denken, wenn man sich der patriarchalischen Verhältnisse daselbst erinnert. Giovanni Santi hatte seine Reimchronik zum Ruhm des Herzogs geschrieben, er hatte die Herzogin gemalt und war von derselben nach Mantua geschickt, um den Bruder der Herzogin zu malen, letztere erwähnt bedauernd den Tod des Giovanni in einem Brief, schließlich erhielt die nach dem Tode Giovanni's geborene Stiefschwester Raffaels denselben Namen wie die Herzogin Elisabeth; es wäre gezwungen, danach etwas anderes anzunehmen, als daß der Hof und zwar das herzogliche Paar selber sich des verwaisten, hochbegabten Knaben annahm. Diese vier ersten Bildchen waren ein Resultat dessen, was der heranwachsende Jüngling bei Hofe zu hören Gelegenheit hatte, sie sind aus dem Geiste herausgewachsen, in welchem er selber heranwuchs.

In Perugia kam Raffael in einen ganz anderen Ideenkreis, da gab es keine gelehrten Herren und Damen, sondern Roheit und Verbrechen waren an der Tagesordnung, Andachtsbilder wurden gemalt.

Das erste Bild, welches Raffael unter dem Einfluß der Schule von Perugia gemalt hat, ist das sogen. Dreifigurenbild in Berlin. Die Zeichnung zu diesem Bilde ist in Wien, Albertina Br. 134. Über den Autor dieser Zeichnung ist man verschiedener Meinung; in Wien meinte man früher, es sei Perugino, Lermolieff sagt, es sei Pintoricchio, und Crowe und Cavalcaselle sehen Raffael selber für den Urheber an, ohne bestimmte Gründe für diese Ansicht anzugeben, welche unter solchen Verhältnissen doch angegeben werden müßten.

Form und Ausdruck des Gesichtes der Madonna geben weder Pintoricchio's noch Perugino's wohlbekannte Typen wieder, sondern die Zeichnung stimmt in dieser Beziehung nur mit dem ausgeführten Gemälde überein, welches ein unbestrittener Raffael ist; besonders lebendig sind die Köpfe der beiden Heiligen, sie sind nicht nach den Vorbildern der Lehrer gezeichnet, sondern sie lassen das Streben des Schülers nach größerer Wahrheit erkennen. Die Hände der beiden Heiligen sind durchaus verschieden von dem, was die Lehrer zu zeichnen pflegten, sie haben als besonderes Kennzeichen einen Beobachtungsfehler an dem Zeigefinger jeder rechten Hand: derselbe ragt in der Seitenansicht über die drei anderen Finger hervor, wie das thatsächlich unmöglich ist, wenn nicht die drei letzten Finger stark nach unten gebogen werden. Eine ähnliche Bewegung hat Perugino sehr oft gezeichnet, hat aber immer diesen Umstand berücksichtigt. Außerdem sind die Hände des betenden Kardinals in einer höchst gezwungenen Haltung zum übrigen Körper, ein Beobachtungsfehler, welcher im ausgeführten Gemälde richtig gestellt ist, während der Zeigefinger des Heiligen rechts in der bezeichneten Weise auch im Bilde zu finden ist.

Daß die Hand der Madonna die für Pintoricchio charakteristische Ausbuchtung zwischen Daumen und Zeigefinger hat, ist richtig. Man kann sogar auf ein bestimmtes Original Pintoricchio's verweisen, welches Raffael gekannt zu haben scheint (Fig. 1), nämlich die kleine Madonna des Grafen Spaletti, welche in Haltung, in Zeichnung der Hand (mit der Abweichung, daß der Zeigefinger bei Raffael länger gezeichnet ist als der Mittelfinger), im Mantel, im Mantelschluß mit einer Schnur, im Lockenkopf des Kindes und dessen Nimbus wiederzufinden ist. Man konstatirt aber gleichzeitig die geistige Überlegenheit der Zeichnung über das Bildchen, wie sie charakteristischer nicht gedacht werden kann. Den geistigen Ausdruck eines Kopfes kann kein Künstler tiefer geben, als er selber Geist hat. Wer sich über diesen Punkt vergewissern will, muß die beiden Madonnen in der Felsgrotte des Leonardo in Paris und London vergleichen; der Unterschied ist zum Nachteil des Londoner Bildes außerordentlich groß. (Schon erkennbar auf den vortrefflichen Braunschen Photographien.)

An das Dreifigurenbild schließen sich zwei Darstellungen der Madonna mit dem Buch, die eine als Rundbild in St. Petersburg, die andere in Berlin, Madonna Solly. Die Zeichnung zum erstgenannten Bilde ist in Berlin, und auf den ersten Blick glaubt man eine Zeichnung Perugino's vor sich zu sehen, namentlich sind es die sogenannten Augen in den Falten, die hier gemäßigt, aber in der Weise gemacht sind, wie man sie von Perugino kennt und welche ihre Entstehung einer unvollkommenen, weil unorganischen Faltengebung verdanken; auf der Zeichnung zum Traum des Ritters fehlen die Augen, und auf dem Wiener Dreifigurenbild sind die Falten in der Art des Pintoricchio gemacht, an den Einbuchtungen Wellenlinien bildend (vergl. Pintoricchio, Uffizien, Perini 1802). — Wie auf der Wiener Zeichnung ist auch auf dem Berliner Blatt ein Zeichenfehler die Basis, von der die Beweisführung ausgehen kann. Die höchst gezwungene Stellung der rechten Hand der Madonna kann nur ein junger Künstler gezeichnet haben, welcher den Wunsch hatte, ein neues Motiv zu finden, dem es aber an Kenntnis und einem guten Vorbilde fehlte. In der Zeichnung hält die Hand eine Frucht, im Gemälde ein Buch, im übrigen ist eine so vollkommene Übereinstimmung zwischen Zeichnung und Gemälde, daß erstere, wie die Zeichnung zum Traum des Ritters als genau durchgeführte Vorarbeit für das Gemälde selbst anzusehen ist, wodurch sich diese beiden Zeichnungen

von allen anderen Raffaels unterscheiden. Man beachte den tiefsitzenden Daumen mit der linken Hand, welche in der Zeichnung und im Gemälde so ausgeführt ist, daß man merkt, wie sehr es dem Künstler darauf ankam, die Hand wirklich als packend darzustellen, ein Punkt in welchem die Hände des Perugino noch schwächer sind als die des Pintoricchio. Die enge Zusammengehörigkeit von Zeichnung und Bild ist noch erwiesen durch die gleichen Maße und dadurch, daß sich auf dem Gemälde bei der Übertragung auf Leinwand herausgestellt hat, daß die Madonna auch hier ursprünglich einen Apfel in der Hand hatte. Ein rätselhafter leerer Raum auf der Zeichnung paralell der rechten Seite des Christkindes ist im Gemälde verschwunden. Die Form des Madonnenkopfes stimmt mit dem Wiener Blatt überein, während die getreuzten Schattenlagen sich schon auf der Zeichnung zum Traum des Ritters finden.

Das Motiv der lesenden Madonna ist sodann weiter ausgeführt in der Madonna Solly in Berlin, welche noch die Hand mit dem tiefsitzenden Daumen des Pintoricchio behält. In den Entwürfen zu dieser Madonna streift Raffael die Schule gänzlich ab und beobachtet die Natur. Mit dem Madonnenkopf fast genau übereinstimmend ist die herrliche Silberstiftzeichnung im Besitz des Herrn Malcolm in London. Br. 116. Den eigentümlichen Augenaufschlag des Kindes repräsentirt die Madonna im Viereck in Oxford Br. 10 und die Wiederholung des Kindes in Oxford Br. 11. Im engsten Zusammenhange mit der kleinen Madonna in Oxford steht eine Silberstiftzeichnung in Lille (Fig. 2, von Braun nicht reproduzirt; die Reproduktion verdanke ich der Güte des Mr. A. Herlin, Conservateur du Musée de peinture in Lille). Auf derselben ist die Haltung der sitzenden Madonna nach einem Werkstattgenossen leicht, aber meisterhaft in Umrissen hingeworfen, um dann einzelne Teile genauer zu überarbeiten und die linke Hand vergrößert zu wiederholen. Eine ausgeführtere Federzeichnung befindet sich im Louvre, Br. 250, auf welcher der Daumen des Pintoricchio in höchst unschöner Weise seine Rolle spielt, auf welcher die Faltengebung des Wiener Dreifigurenbildes wiederzuerkennen ist, während das Ganze einen erheblichen Fortschritt in der Gesamtauffassung bekundet.

Schon an diesen frühen Zeichnungen Raffaels kann man eine Beobachtung machen, welche sich später oft wiederholen läßt, daß nämlich die Zeichnung viel freier ist als das ausgeführte Gemälde.

Auf der Kehrseite der Berliner Zeichnung befindet sich ein zweiter Entwurf zu einer Madonna; die Komposition ist erweitert durch den kleinen Johannes, einen Engel und den betenden Zacharias. Auch diese Zeichnung schließt sich strenge an Perugino an, während die Madonna Terranuova einer späteren Zeit angehört und Florentiner Einflüsse erkennen läßt. Die Technik der Zeichnung stimmt mit der der anderen Seite überein; die Gewänder sind noch blechern, über dem rechten Oberschenkel der Madonna liegen die dicken, unmotivirten Querfalten, welche für die Schule so charakteristisch sind (vergl. die verwandte Zeichnung Raffaels im Britischen Museum, Br. 86); der Heilige entspricht oft wiederholten Typen des Perugino, und der Engel links ist im Rundbild Perugino's, der Madonna mit Heiligen und Engeln im Salon carré, zu finden; die gekreuzten Schattenlagen wie bei Perugino. Für Raffael entscheidend sind dennoch Form und Ausdruck des Madonnengesichtes und — eine ganze Reihe von Fehlern, welche wenigstens das Gute haben, daß sie Raffaels Selbständigkeit beweisen. Zunächst findet man an der linken Hand des Heiligen den zu hoch gezeichneten Zeigefinger; sodann ist der Oberarm des kleinen Johannes durch zu große Länge verfehlt, eine solche Verzeich-

nung wird man auf den unzähligen Putti des Perugino vergeblich suchen, während sie unverändert auf das Berliner Bild übergegangen ist. Schließlich wollte Raffael ein seiner würdiges Motiv in die Gruppe bringen: die Madonna liest das agnus Dei u. s. w. und macht mit der Hand eine leicht abwehrende Bewegung. Diese Bewegung ist nun vollständig mißlungen, sie hat den Meister auch nicht befriedigt, und am ausgeführten Gemälde sieht man, daß er mit Erfolg in der Verkürzung der Hand und der Bewegung des Armes Studien gemacht hat, zu denen ich das Liller Blatt, Br. 46, allerdings nicht rechnen kann. Eher ist die Madonna mit dem Granatapfel in der Albertina, Br. 146, eine Zwischenstufe; der Zusammenhang dieses Blattes mit der Terranuova ist durch den Gesichtsausdruck des Christkindes ziemlich sicher gemacht. (S. Springer, Raffael und Michelangelo. 2. Aufl. I. 321.)

Herr Malcolm in London ist der glückliche Besitzer zweier Kreidezeichnungen des jungen Raffael, welche Bildnisse junger Mädchen darstellen, eines dunkeläugigen und eines helläugigen. Erstere ist die früher gezeichnete und hat leicht erkennbare Schwächen, ist aber von frischer Lebendigkeit des Ausdruckes. Die helläugige junge Dame mit sinnendem Ausdruck hat im Gesicht, in der Haartracht und im Gewand nahe Beziehungen zur Madonna Terranuova.

Wie schon erwähnt läßt diese letztgenannte Madonna Florentiner Einflüsse erkennen, sie steht aber durch die Zeichnung mit der Peruginischen Periode im Künstlerleben Raffaels in Zusammenhang. Ein gemeinsamer Charakter der hierher gehörigen Madonnen ist der, daß dieselben durch ihre Gewandung ein nonnenartiges Aussehen haben. Es sind ferner: die Madonna Ansidei, mit den Zeichnungen in Frankfurt und im Louvre; die Madonna der Nonnen von S. Antonio; die Madonna del Granduca, mit der verdorbenen Zeichnung in den Uffizien, Br. 517; Madonna Tempi, mit der von fremder Hand nachgezogenen Zeichnung in Oxford, Br. 22; der letzteren verwandt, die nur in einer Kopie erhaltenen Madonna des Lord Northbrook in London.

Unter dem Einfluß des Perugino sind noch drei Tafelbilder entstanden, auf denen die Abhängigkeit Raffaels von der Schule am offenbarsten zu Tage tritt, während die hierher gehörigen Zeichnungen die originale Schaffenslust des Künstlers im glänzendsten Lichte zeigen. Es sind dies die Kreuzigung, die Krönung der Madonna und das Sposalizio. Die klagende Madonna auf der Kreuzigung bei Lord Dudley bringt den Schmerz in ihrem Taubengesicht durch zwei Falten über der Nase nur sehr unvollkommen zum Ausdruck, während die Zeichnung in der Albertina, Br. 145, Kenntnis der Anatomie, freie natürliche Haltung und tiefen Schmerz gleichzeitig zu geben weiß.

Die Verschiedenheiten im Sposalizio Raffaels von dem des Perugino sind genau festgestellt, eine Zeichnung Raffaels zu diesem Gemälde ist nicht erhalten: denn das häßliche Blatt in Oxford, Br. 19, kann doch nicht im Ernst für eine eigenhändige Arbeit Raffaels angesehen werden. Die Kreidezeichnungen in Lille, Br. 63 und 83, stimmen in der Behandlung mit der heil. Katharina in Oxford, Br. 14, überein, welche mit größter Wahrscheinlichkeit Timoteo Viti zugeschrieben wird. Crowe und Cavalcaselle nennen Br. 63 selber Timoteisch, zugleich aber Leonardesk und Florentinisch, eine Zusammenstellung von Charakteren, deren Nachweis seine Schwierigkeiten haben dürfte; jedenfalls halten die Herren das Blatt für unecht, nennen aber sofort das Seitenstück Br. 83 echt, allerdings mit dem Hinzufügen, daß es eine Silberstiftzeichnung sei, und daß

die Dame eine gestreifte Mütze auf habe; thatsächlich ist auch diese Zeichnung in schwarzer Kreide, und das Haar ist mit einem Netz zusammengehalten.

Die Erweiterung, welche Raffaels Anschauungen in Florenz erfuhren, ist in einer Änderung des Madonnentypus erkennbar. Die Madonna verliert ihr nonnenhaftes Aussehen und wird zu einer mannigfach variirten Darstellung innigsten Mutterglückes oder wie A. Springer das weiter ausgeführt hat: die Madonna hört auf Andachtsbild zu sein, sie tritt aus der Kirche ins Haus, in die Familie. Die Hauptgruppe, welche den veränderten Madonnentypus aufweist, ist die der Madonna del Cardellino, nämlich diese selbst, die Madonna im Grünen und die schöne Gärtnerin mit ihren zahlreichen Zwischenstufen, welche in mehr oder weniger ausgeführten Federzeichnungen niedergelegt und in den verschiedensten Sammlungen zerstreut sind. Wie man angesichts all dieser wahrhaft genialen Blätter das Venetianische Skizzenbuch citiren kann und zwar das verunglückte Porzellanpüppchen Br. 121, um durch dasselbe gleichzeitig an Leonardo und die Antike erinnert zu werden, ist mir unverständlich.

Der wichtigste Mann für Raffael in Florenz war Leonardo, zu dem er schon früh in vertrauten Beziehungen gestanden haben muß, denn schon auf der Silberstiftzeichnung Raffaels für das Fresco in S. Severo (Br. 15 Oxford) kannte Raffael die Episode aus der Schlacht von Anghiari mit dem Fahnenkampf, und er zeichnete sie in Miniaturfiguren in der Art, wie Leonardo seine Gedanken oft aufs Papier gebracht hat. Auf demselben Blatt finden wir das bekannte Profil eines alten Mannes, welches Leonardo ebenfalls oft zeichnete und auch zu karikiren liebte, während Raffael es in seine Formen ummodellirte und z. B. auf dem Fresco von S. Severo verwendete — vielleicht benutzten beide dasselbe Modell, welches uns die Silberstiftzeichnung Raffaels in Lille, Br. 68, noch einmal vorführt. Unter den Madonnen ist es die kleine Madonna mit dem Lamm in Madrid, welche in ihrem Motiv die Erinnerung an Leonardo ins Gedächtnis ruft, während der reiche Kopfputz in direktem Widerspruch mit den Vorschriften Leonardo's steht und als Neuerung von Vasari ausdrücklich erwähnt wird. Dagegen ist das Haar auf einer Federzeichnung des Louvre, Br. 255, im Sinne Leonardo's behandelt, einer Bildnisstudie, welche an die Maddalena Doni im Pitti und an die Mona Lisa des Leonardo im Louvre erinnert. In der Ausführung steht diese Louvrezeichnung der Caritas in der Albertina nahe, Br. 186, einer Federzeichnung für das Predellenbild der Grablegung.

Auf Leonardo kann eine ganze Reihe von Federzeichnungen zurückgeführt werden, welche deshalb eine große Schwierigkeit enthalten, weil sie teilweis so vorzüglich sind, daß man sie nur Raffael zuschreiben möchte, und die doch so verschieden untereinander in der Mache sind, daß es geradezu unmöglich ist, dieselben ohne Bedenken einem und demselben Meister zuzuschreiben. Diese Blätter sind ausgezeichnet durch kühne Federführung und eine Kenntnis der Anatomie, wie sie nur durch anatomische Studien erworben werden kann; von dem, was Raffael eigentümlich ist, unterscheiden sie sich durch die gewaltsame Aktion und durch die überzeugende Energie, mit welcher auf einigen derselben das Schreckliche zum Ausdruck kommt; von Raffaels übrigen Zeichnungen allen unterscheiden sie sich dadurch, daß sie nicht für einen bestimmten Zweck gemacht sind, sondern in keinem Gemälde wiederzufinden sind.

Hierher gehören folgende Zeichnungen:

1 und 2. Die berühmte Doppelzeichnung kämpfender Soldaten in Oxford, Br. 45 u. 46.

3. Ein zweites Blatt mit kämpfenden Soldaten in Oxford, Br. 47.
4. Der Kampf zweier Soldaten mit einem Reiter. Venedig, Br. 117.
5. Der Fahnenträger in Venedig, Br. 149.
6. Kampfgewühl in der Albertina. Passavant 222.
7. Vorüberziehende oder fliehende Soldaten, ein kostbares Blatt in Lille: die wilde Energie der Flucht ganz unvergleichlich ausgeführt, Br. 98.
8. Der Reiterkampf in Dresden, Br. 79.
9. Vier nackte Krieger, bei Herrn Senator Morelli in Mailand.

Ob hierher die von Crowe und Cavalcaselle genannte Zeichnung aus der Sammlung Rogers und Birchall gehört (ein Krieger, welcher einen Leichnam auf den Boden neben andere legt, die in ihren Grabtüchern ruhen) muß ich dahingestellt sein lassen, da ich dieselbe nicht gesehen habe.

Venedig, Br. 118, kann hierher gehören, ist aber zu sehr verdorben, als daß dies Blatt sicher beurteilt werden könnte.

In Bezug auf die drei ersten Nummern hat schon Ottley mit feinem Gefühl angenommen, daß sie 1506 entstanden seien; er vermutet, daß Raffael durch das Studium von Leonardo's Karton veranlaßt worden sei, seinerseits einen Fahnenkampf zu komponiren. Näher noch liegt die Vermutung, daß Raffael nach dem Karton Kopien anfertigte, welche uns allerdings zum Teil nur als weitere Kopien von Schülern Raffaels erhalten sind; beweisen läßt sich weder das eine noch das andere, die letztere Auffassung hat insofern etwas Verlockendes, als alle diese Zeichnungen auf Leonardo's Karton zurückgeführt werden könnten, dessen Untergang so sehr zu bedauern ist; daß Nr. 1, 2, 3 und 7 eines solchen Ursprunges würdig sind, wie sie als Zeichnungen Raffaels unübertroffen dastehen, wird niemand leugnen.

Das Blatt des Herrn Senator Morelli (Fig. 3) ist durch eine eigenartige und sichere Ausführung ausgezeichnet. Das Eigenartige liegt in den virtuosen Linien, welche die Richtung der Muskeln im Verhältnis zu den Knochen der Extremitäten angeben, und in der Behandlung des Haares. Eine Wiederholung dieses Blattes befindet sich im Besitz des Herzogs von Aumale Br. 109. Auf letzterem Blatt sieht man an der Figur oben links einen Schild, von welchem auf der anderen Zeichnung nur noch der Schatten übrig geblieben ist, während Herrn Morelli's Zeichnung mit freierer Hand hergestellt ist; welche ist nun die frühere?

Ein zweites Blatt im Besitz des Herrn Senator Morelli, zwei Kinder und einen Jüngling darstellend, stimmt in der Technik mit dem eben genannten Blatt desselben Besitzers genau überein.

Übereinstimmend mit Nr. 4 und 5 dieser Reihenfolge ist die Zeichnung mit drei Kriegern in der Albertina (Br. 154), welche aber nicht auf Leonardo zurückgeführt werden können: diese Figuren stammen von der großen Komposition einer Stadtbelagerung im Louvre, Br. 274, dort Raffael zugeschrieben, welche in allen Einzelnheiten mit den Nacktfiguren im Venetianischen Skizzenbuch übereinstimmen. Crowe und Cavalcaselle, die leidenschaftlichen Verfechter der Echtheit des Skizzenbuches, geben das Louvreblatt in konsequenter Weise dem Timoteo Viti. Eine Wiederholung des Albertinablattes ist in der Akademie zu Venedig.

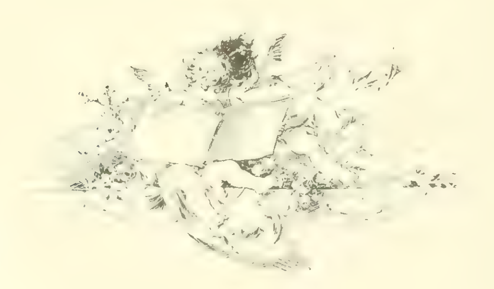
Ein Seitenstück zu Nr. 7 scheint in allerdings wenig Vertrauen erweckender Aus-

führung eine Federzeichnung zu sein, welche im Katalog Artaria durch eine merkwürdige Verwirrung der Begriffe als Timoteo Viti ausgeboten wurde.

Was den Reiterkampf in Dresden anbetrifft, so ist klar, daß derselbe im Typus der Pferde, in der Intensität der Aktion mit der bekannten Komposition übereinstimmt, welche im Louvre, Nr. 560, Rubens genannt wird und welche von Edelinck gestochen wurde. Die Zeichnung ist von geschickter Hand gemacht, aber doch wieder in Bezug auf die Beine der Pferde und die ganze Mache in einer Weise ausgeführt, daß man Bedenken tragen wird, Raffael dies Blatt zuzuschreiben.

In vorstehender Auseinandersetzung ist es absichtlich vermieden, für die einzelnen Werke Raffaels bestimmte Jahreszahlen anzugeben. Der Unsicherheiten im Leben Raffaels sind schon so viele, daß man keinen Anlaß hat, dieselben durch kombinirte Jahreszahlen zu vermehren, welche so lange willkürlich sein müssen, bis etwa archivalische Entdeckungen neue Anhaltspunkte bieten. Selbst die auf einigen Gemälden von Raffael verzeichneten Jahreszahlen haben nur für das betreffende Bild Wert und erlauben keine bindenden Schlüsse für irgend ein anderes Werk. Nimmt man eine Urbinatische, eine Peruginische und eine Florentinische Periode bis zu Raffaels Übersiedelung nach Rom an, so lassen sich alle Gemälde und Zeichnungen des Meisters ohne Zwang über dieselben verteilen.

W. Koopmann.

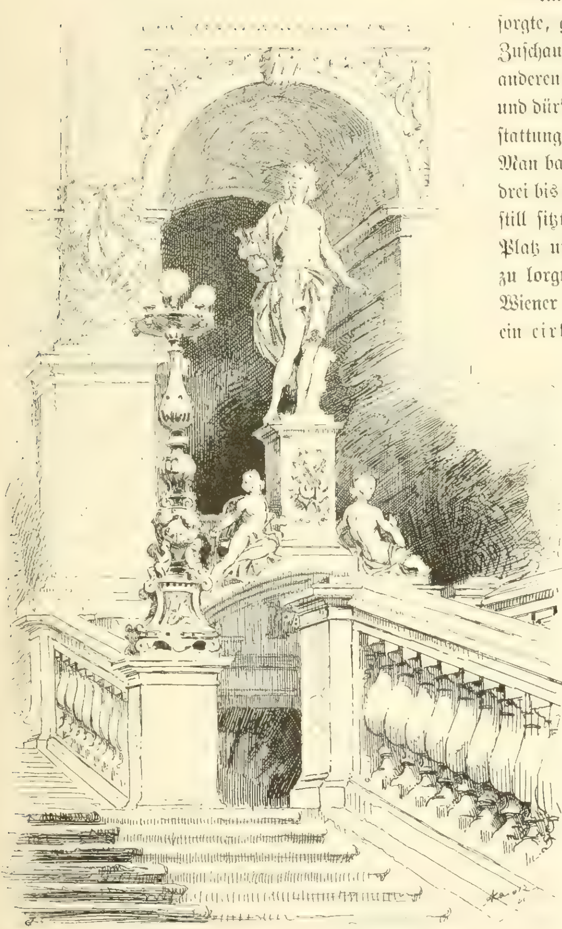


Das neue Burgtheater in Wien.

Mit Illustrationen.

(Schluß.)

Unser älterer Theaterbau sorgte, genau genommen, nur für Zuschauerraum und Bühne; alle anderen Räumlichkeiten blieben eng und dürftig; von künstlerischer Ausstattung war darin keine Rede. Man baute für ein Publikum, das drei bis vier Stunden lang geduldig still sitzt, oder sich nur auf dem Platz umdreht, um die Bekannten zu lorgnettiren. Im Neubau der Wiener Oper wurde hier zuerst auf ein cirkulirendes Publikum Bedacht genommen; Foyer und Loggia sind weit und reich geschmückt, und versammeln besonders in der wärmeren Jahreszeit oft ein zahlreiches Besucherkontingent, welches in den mit Schwinds poesievollen Fresken ausgestatteten Hallen die Zwischenakte angenehm verplaudert.



Gruppe von J. Benk: neues Burgtheater.

Der Anlage des neuen Burgtheaters liegt der nämliche Gedanke zu Grunde und er hat in diesem Bau eine noch weit umfassendere und glänzendere Durchführung erfahren. Hier ist alles für die freieste Cirkulation eingerichtet. Dem Publikum soll nicht nur der bequeme Anlaß geboten, sondern es soll mit allen dekorativen Verführungskünsten dazu förmlich überredet werden, seine Sitze zeitweilig zu verlassen und aus der dramatischen

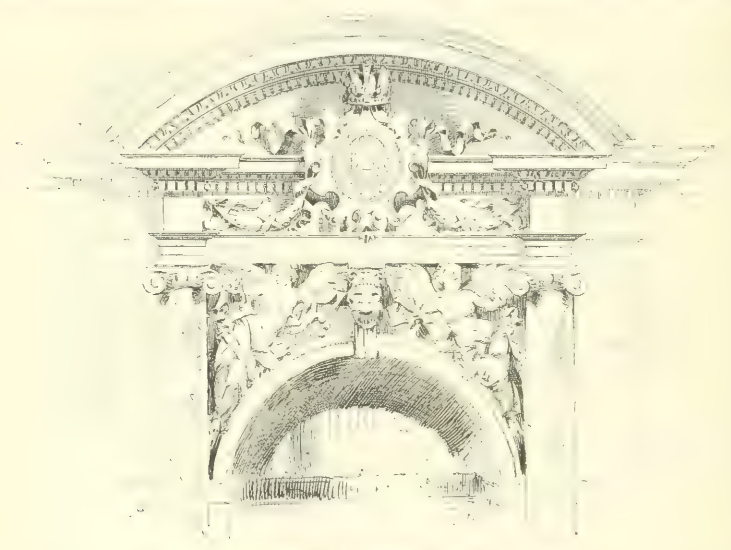
Spannung für eine kurze Weile herauszutreten in einen luftigen, schön geschmückten Konversationsraum, welcher ihm gestattet, im Vorübergehen auch am Kelchesrand einer anderen Kunst zu nippen. Da sind nicht nur den Logen kleine Gemächer angehängt, diese nicht bloß durch breite Gänge rückwärts miteinander verbunden, sondern in jedem Stockwerk ziehen sich außerdem geräumige Foyers und Büffets an der Vorderseite des Gebäudes hin, und dazu kommen endlich die beiden weitausgreifenden Treppenflügel, welche durch ihr Podium und ihre Absätze mit den Gängen des Parterre und der Logen in unmittelbarer Verbindung stehen und so dem Publikum ebenso beim Kommen und Gehen, wie auch in den Zwischenakten als Promenaderäume dienen können. Faßt man in dieser Weise den Grundgedanken der räumlichen Disposition auf, so wird es vollkommen erklärlich, daß der Architekt für alle jene dem Zuschauerraum angegliederten Hallen und Säle die gleiche künstlerische Durchbildung und Ausstattung schaffen mußte, wie für den Kern des Ganzen. Dazu kommt, daß das Bauwerk als eine Schöpfung des Allerhöchsten Hofes für die Pflege der edelsten Kunstgattungen bestimmt und in erster Linie als ein Stelldichein der vornehmen und gebildeten Welt gedacht ist. Wer sollte es demnach nicht hinreichend motivirt finden, daß für den Schmuck der Nebenräume mit der nämlichen Sorgfalt und Opulenz gesorgt wurde, wie für das Äußere und für den Zuschauerraum. Den kostbarsten Materialien, den zierlichsten und reichsten Erzeugnissen der Kunstindustrie gesellen sich die anmutigsten Gebilde der Plastik und der Malerei, und gestalten den zusammenhängenden Komplex von Treppen, Vorräumen und Gängen zu einem Ensemble von seltener Pracht.

Wir denken uns angelangt in der Unterfahrt des rechtsseitigen großen Treppenhauses (am Volksgarten) und beginnen von hier aus die Betrachtung zunächst des bildnerischen Schmuckes, indem wir die korrespondirenden Teile des linksseitigen Treppenhauses mit erwähnen. Gleich in der Unterfahrt sieht sich der Blick, neben den prächtigen Eisengittern, von je vier Kindergruppen von Weyr angezogen, welche an der Volksgartenseite die Tageszeiten, an der Teinfaltstraßenseite die Jahreszeiten darstellen. In den Treppenräumen selbst blieb keine Nische, keine Giebelfläche, keine Bekrönung ohne bildnerischen Schmuck. Zwei dekorative Details aus dem linksseitigen Flügel teilen wir in Abbildungen mit. Wenn das Auge der breiten, geraden Treppenflucht folgt, welche in zwei Absätzen zu den Vestibülen des Zuschauerraumes emporführt, so stößt es vor allem auf die reizvoll bewegten Marmorgruppen, welche die Eingangsthore in das Parterregeschoß bekrönen. Sie sind von Johannes Benk und stellen im rechtsseitigen Treppenhause zur Rechten die Schönheit mit Paris und Hebe, zur Linken die Weisheit mit den Allegorien des Erfolges und des Ruhmes, im linksseitigen Treppenhause rechts die Poesie mit den Musen der ernsten und heiteren Dichtungsart (s. die Abbildung), links die Wahrheit mit den Musen der Dichtung und Schauspielkunst dar. Die Langwände zeigen in ihrer prächtigen architektonischen Gliederung auf jeder Seite fünf Fenster und vier Nischen. Die letzteren sind mit Statuen der großen Schauspieler aller Zeiten von Thespis und Roscius bis auf Ludwig Devrient und Seydelmann ausgefüllt. Costenoble, P. Wagner, Lax und Fritsch teilten sich in diese Arbeiten. Es mag hier gleich bemerkt werden, daß im ersten Stock sich an jede der großen Treppen geräumige Vestibüle anschließen, deren Wände gleichfalls mit Nischenfiguren ausgestattet sind. Und zwar enthält das rechtsseitige Vestibül, in Fortsetzung der Nischenstatuen des großen Treppenhauses, die Porträtfiguren von Talma und Kean (von J. Kalmsteiner), sowie von der Rachel und

der Ristori von R. Kauffungen); das linksseitige Vestibül zeigt die Statuen von vier hervorragenden Förderern und Leitern des Burgtheaters: Sonnenfels und Schreyvogel (von J. Silbernagel), Laube und Dingelstedt von H. Natter). Von den Skulpturen in den großen Treppenräumen wollen wir uns damit begnügen, noch die figurenreiche Gruppe von Edm. v. Hoffmann über dem Portal des Vestibüls zum ersten Rang und die Medaillons mit spielenden Kindern von Otto König an den Wänden der Schmalseite namhaft zu machen.

Ist der Blick des Besuchers einmal auf den reichen Gemäldeschmuck dieser lichten Hallenbauten gefallen, so findet er kaum noch Muße, zu den Skulpturwerken zurückzukehren. In den Bildern sprüht alles von gestaltungsfroher Kraft, von jugendlicher Schaffenslust und Farbenfreudigkeit. Eingerahmt von grau in grau gemalten Seitenbildern symbolisch-emblematischen Inhalts von Karl Geiger, ziehen sich an den gewölbten Feldern der beiden Treppenhäuser zwei Cyklen großer Deckengemälde hin, welche die Entwickelungsgeschichte des Drama's vom Altertum bis auf die moderne Zeit zum Gegenstande haben. Die Gebrüder Gustav und Ernst Klimt und ihr Freund und Studiengenosse Franz Matsch sind die Urheber dieser Malereien. Die drei jugendlichen Künstler, vor Jahren Schüler Laufbergers und Bergers an der Kunstgewerbeschule des Österreichischen Museums, haben schon durch ihren Vorhang für das neue Theater in Karlsbad, sowie durch ihren Anteil an der Ausschmückung der Räume des kaiserlichen Jagdschlosses im Lainzer Tiergarten die Aufmerksamkeit der Kunstwelt auf sich gelenkt und die danach auf sie gesetzten Hoffnungen durch diese neuesten Werke glänzend gerechtfertigt. Es sind in jedem Treppenraume vier große Gemälde; die des rechtsseitigen Raumes bringen zur Darstellung: den Thespiskarren, eine antike Theaterscene (s. die Abbildung), das Shakespeare'sche Globustheater in London und eine Molière'sche Theaterscene am Hofe Ludwigs XIV.; die Bilder im linksseitigen Raume stellen dar: einen antiken Improvisator, das Theater von Taormina, eine mittelalterliche Mysterienbühne und den Hanswurst auf dem Jahrmarkt. Die Verschiedenheit der Gegenstände, des Zeitkostüms, der historischen Charakteristik und Zeitstimmung bedingten auch eine reiche Mannigfaltigkeit von Tonlagen und Behandlungsweisen. Die jungen Künstler zeigen sich allen diesen Anforderungen gewachsen, sie offenbaren einen großen Reichtum an Kenntnissen und eine staunenswerte Beweglichkeit des Pinsels wie der Phantasie. Am wirkungsvollsten sind die beiden Schilderungen aus der antiken Theaterwelt, von denen wir eine den Lesern vorführen. Eine lichte Klarheit ist über diese Scenen hingebreitet; in plastischer Schöne ragen die Figuren in den sonnigen Äther hinein, welcher das Ganze durchdringt. Malerischer, dämmeriger, feiner muten uns die modernen Darstellungen an; sie sind fast zu gut für die Zwecke der dekorativen Kunst. Alles in allem genommen ist die Leistung der Gebrüder Klimt und ihres Freundes Matsch ein Triumph der jungen Wiener Malerschule, die sich damit unter den besten Schöpfungen unserer Zeit allerorten sehen lassen kann. Wir wollen den jungen Künstlern ein ernstes Fortschreiten auf den eingeschlagenen Bahnen wünschen. Mehreren eminenten Leistungen der um weniges älteren Generation begegnen wir beim Eintreten in die Vestibüle und Foyerräume. Die Deckenspiegel der zwei Logenvestibüle, welche sich unmittelbar an die Treppenhäuser anschließen, hat K. Karger mit zwei figurenreichen Kompositionen geschmückt, welche den feingebildeten Schönheitssinn dieses Künstlers von neuem offenbaren; sie stellen das Oberammergauer Passionsspiel und das Innere eines modernen Theaters dar; namentlich das letztere ist ein Meisterwerk an geschickter Gruppirung und fesselndem

Detailreichtum. — Aus den beiden Vestibülen gelangt man zunächst in die zwei achteckigen Büffeträume und von diesen dann in das große Foyer des ersten Ranges. Hier haben die Gebrüder Hugo und Eduard Charlemont und Robert Ruß die malerischen Dekorationen ausgeführt. Von Robert Ruß rühren die köstlichen Lünettenbilder in den Büffets her, von denen wir ein Beispiel als Anfangsvignette (S. 25) diesem Aufsatze vorangestellt haben. Es sind Pflanzengewinde und Blumenranken von zierlichster Erfindung, von lichtblauem Hintergrunde sich abhebend, und mit allerhand Genien und Getier anmutig belebt. Die Deckenfelder darüber an den Wölbungen der Büffets, mit Darstellungen der Gaben und Früchte der Erde, malte Hugo Charlemont, während Ed. Charlemont die drei großen Deckengemälde im Foyer lieferte. Sie stellen Iphi-

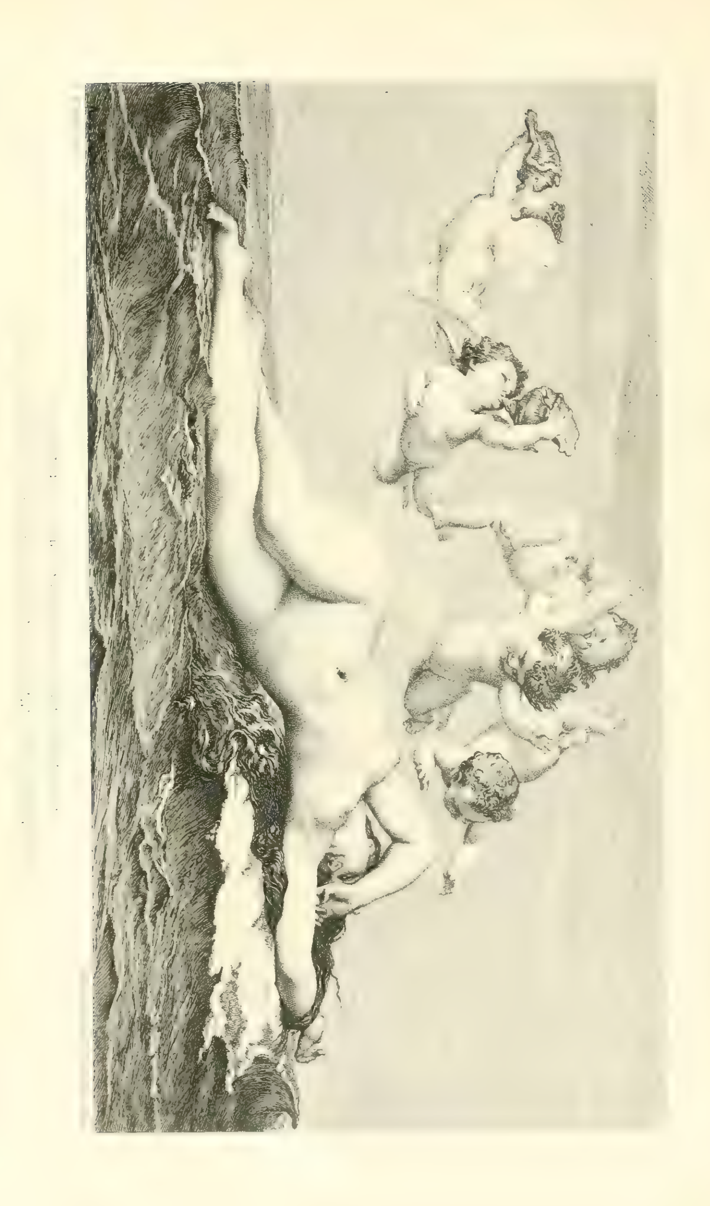


Innenseite des Eingangs in das Treppenhaus links, neues Burgtheater.

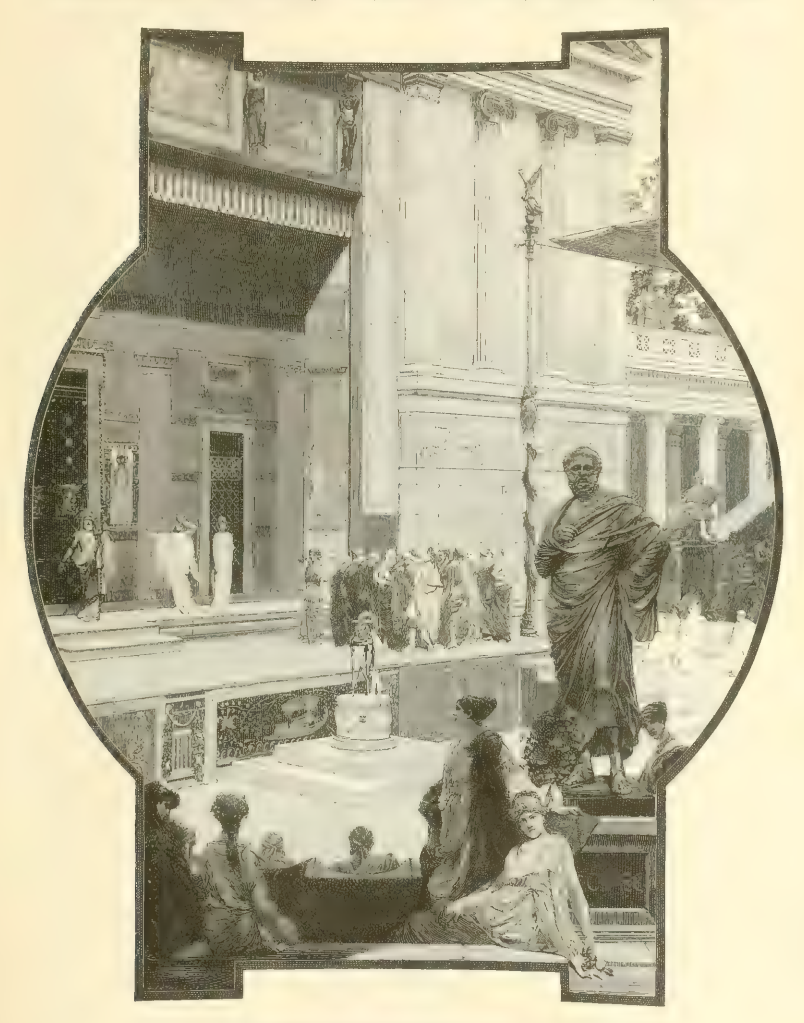
genia in Aulis, Apollon mit den Musen und den Shakespeare'schen Sommernachtstraum in drei mächtigen, figurenreichen Kompositionen dar, welche in der Fülle ihrer fein durchgebildeten Einzelheiten zu den ansprechendsten Teilen der Ausschmückung des Theaters zählen, aber in der Anordnung nicht glücklich und im Ton etwas flau und süßlich, von der modernen französischen Geschmacksrichtung angekränkelt sind.

Um zu den kostbarsten Räumen des Inneren, denen des Allerhöchsten Hofes, zu gelangen, müssen wir uns Einlaß erwirken in eine der zwei Durchfahrten, welche rechts und links vom Mittelbau unter den großen Treppenräumen angebracht sind. Die eine führt zu der Kaiserloge, die andere zu der Loge der Erzherzoge empor. Säulen und Halbsäulen aus orientalischer Breccia, aus grünem, rotem und gemischtfarbigem Marmor stützen die Hallen, gliedern die Wände der Vestibüle. Als Verbindung der letzteren und als Zugang zur Hoffestloge dient der sogenannte Kaisergang. Hier steht, als Trägerin elektrisch leuchtender Sonnenblumen, in einer Nische Joh. Benks anmutige Klytia (s. den Holzschnitt auf S. 29), die schimmernden Glieder mit dem goldglänzenden Bronzeschmuck





in dem gegenüber angebrachten Wandspiegel reflektirend. Das Goldgelb der Wände mit dem feinen Rankenwerk in Grün und Gold umgiebt das reizvolle plastische Gebilde mit einem weichen, elfenbeinfarbigen Schimmer. — Drei prachtvolle Treppen mit Ge



Eine antike Theaterscene, Deckengemälde von Franz Matsch im neuen Wiener Burgtheater.

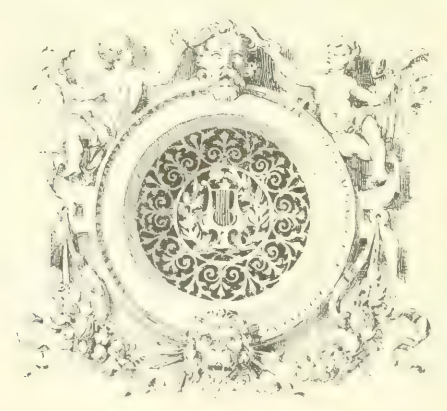
ländern aus gelblich geflocktem Alabastermarmor und einer in zartem Violett gehaltenen Wandbekleidung führen zu den Hoflogen hinauf. Die reichste Dekoration besitzt die Hof festlogentreppe. Der erste Absatz derselben trägt zwei köstliche Faunhermen in Marmor und Bronze von V. Tilgner, welche wie Benks Klytia als Beleuchtungskörper dienen,

und unter der ovalen Kuppel dieses Treppenraumes zieht sich ein figurenreicher Fries von A. Eisenmenger hin, welcher den Kampf der Naturgewalten und ihre Bezähmung durch die Grazien darstellt: eine der lebensvollsten und malerisch gelungensten Schöpfungen des Meisters.

Man erlasse uns die Aufzählung der durch alle Räume verteilten musterhaften Werke der Wiener Kunstindustrie, der kostbaren geschnitzten Thürflügel aus Nußholz, der bronzenen Kronleuchter und Kandelaber, der Stuckarbeiten an Wänden und Plafonds, der Meisterwerke textiler Kunst an Behängen und Möbelstoffen. Die Gesamtleistung ist auf allen diesen Gebieten eine nicht weniger glänzende und bewundernswerte als auf dem der bildenden Künste. Sie läßt überall das unermüdliche Walten des leitenden Architekten erkennen, der von seinem dahingeschiedenen Meister, dem Erbauer des Wiener Operntheaters, van der Nüll, die Liebe und Fürsorge für die Entwickelung der dekorativen Künste erbte und mit edlem Wetteifer dem Vorbilde seines Lehrers gefolgt ist.

Wie alles Neue und Überraschende, so hat auch das neue Burgtheater im Wiener Publikum und namentlich bei den darstellenden Künstlern keine ungeteilt günstige Aufnahme gefunden. Dem Operntheater ging es vor zwanzig Jahren ebenso. Erst wenn sich Bühne und Schauspielkunst an ihr festlich geschmücktes Heim gewöhnt haben, wenn die praktischen Unbequemlichkeiten ausgeglichen sein werden, die jedes neue Kleid mit sich bringt, wenn endlich über den blendenden Schimmer ein besänftigender Hauch der Zeit seine wohlthuend mildernden Halbtöne hingegossen haben wird, kann sich Hasenauers prächtige Schöpfung ruhig mit dem gefeierten Werke van der Nülls messen. Sie ist ein echtes Kind des heimischen Bodens und der modernen Zeit.

C. v. Lützow.



[illegible]

Die neuen Veröffentlichungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst in Wien.

Mit Illustrationen.



Studie zu einem Engel, von Raffael. Zeichnung im Britischen Museum.

Wenn man den neuen Prospekt überblickt, welchen die nunmehr schon achtzehn Jahre lang immer kräftiger gedeihende „Gesellschaft für vervielfältigende Kunst in Wien" über ihre Verlagswerke und die Erweiterung ihrer regelmäßigen Publikationen um zwei weitere Gruppen (IV und V) herausgegeben hat, wird man sich schwerlich zu der Meinung von einem angeblichen Niedergang der graphischen Künste, insbesondere des Kupferstichs, die jetzt von mehreren Seiten mit mehr Eifer als Überzeugungskraft verbreitet wird, bestimmen lassen, am allerwenigsten zu der Meinung, daß die Wiener Gesellschaft selbst zu diesem Niedergange durch allzustarke Bevorzugung der mechanischen Reproduktionsarten (Heliogravüre, Lichtdruck, Zinkätzung u. s. w.) beigetragen habe. Die Ziele der Gesellschaft waren schon seit ihrer Gründung nicht vorwiegend auf die Pflege des Kupferstichs im engsten Sinne gerichtet, wiewohl sie seine Unterstützung als eine ihrer edelsten Aufgaben ins Auge gefaßt hatte und in diesen achtzehn Jahren auch stets im Auge behalten hat. In dem Maße aber, als neue graphische Reproduktionsmethoden auftauchten und sich einen immer größeren Raum auf dem Kunstmarkt wie in der Gunst des Publikums eroberten, hatte auch die Gesellschaft die Pflicht, diesen neuen Methoden der Vervielfältigung näher zu treten und sie sich dienstbar zu machen, soweit sie in den Rahmen ihrer Publikationen paßten. Ein Blick in das Verzeichnis derselben lehrt, daß die Pflege des eigentlichen Kupferstichs keineswegs durch die Aufnahme neuer Reproduktionsarten in den Hintergrund gedrängt worden ist. Insbesondere hat das letzte Jahr in den Blättern von G. Eilers nach van Dijcks „Lächelnder Dame" in der Galerie zu Kassel und von V. Jasper nach Mantegna's „Heil. Sebastian" in der kaiserlichen Galerie zu Wien zwei Grabstichelarbeiten gebracht, welche sich in Bezug auf Sorgfalt und Gediegenheit der Technik weit über die Durchschnittserzeugnisse des gewöhn-

lichen Kunsthandels erheben, aber durch diese Vorzüge auch die Notwendigkeit ruhiger und deshalb langsam fortschreitender Arbeit klar machen. Zudem hat die Gesellschaft, um von neuem Zeugnis für ihr unerschütterliches Festhalten an dem edelsten Teile ihrer Aufgabe abzulegen, einen Stich nach Holbeins wiedergewonnener Darmstädter Madonna dem bewährten Meister Sonnenleiter in Auftrag gegeben.

Daß nicht alle Aufträge von solchem Umfang und solcher Bedeutung unanfechtbare Meisterschöpfungen zu Tage gefördert haben, ist der Gesellschaft ebenfalls von einer Kritik, die wir nur in mildester Form als unbesonnen und unerfahren bezeichnen wollen, zum Vorwurfe gemacht worden. Man spricht immerfort in bombastischen Phrasen von der Förderung der idealen Ziele des Kupferstichs, vergißt aber dabei, daß der Kupferstich ein wesenloses Ding ist, das nur gefördert werden kann, wenn man den Kupferstechern mit Aufträgen unter die Arme greift. Daß sich unter diesen aber nur sehr wenige Halbgötter und noch weniger Götter, dagegen recht viele sich mühsam abplackende Pedanten und Schwächlinge befinden, welche letztere gerade das lebhafteste Jammergeschrei über die Notlage des Kupferstichs und jetzt auch schon der Radirung erheben, das wird von jenen Kritikern übersehen, welche im Ausblick auf die höchsten Ziele die Fühlung mit der Praxis verloren haben, die auf Schritt und Tritt über unvorhergesehene Hindernisse stolpert. Schon ein graphisches Unternehmen von begrenztem Umfange, wie z. B. ein Galeriewerk, ist schlechterdings auf die Mitwirkung untergeordneter Kräfte angewiesen, wenn es in absehbarer Zeit zum Ziele gelangen will, — um wie viel mehr ein so vielseitiger Organismus wie die „Gesellschaft für vervielfältigende Kunst", welche neuerdings das ungeheuere Gebiet der gesamten graphischen Kunst vom Mittelalter bis auf die Gegenwart in den Bereich ihrer Publikationen gezogen und daneben den Kreis ihrer Reproduktionen von Schöpfungen der älteren Malerei immer mehr erweitert hat.

Auch die größere Ausdehnung, welche man seit einigen Jahren dem begleitenden Texte gegeben, der bei einer Reihe von Veröffentlichungen sogar dem Illustrationsapparate äußerlich ebenbürtig geworden ist, hat, wie uns zu Ohren gekommen ist, hie und da in privaten Kreisen Mißbilligung gefunden. Aber gegen solche vereinzelt gebliebene Stimmen spricht eine große Summe praktischer Erfahrungen, welche verschiedene Kunstvereine mit ihren in unendlicher Reihe ausgegebenen graphischen Blättern gemacht haben. Auch diese Art der Genußfähigkeit hat ihre Grenzen, und unser Zeitalter hat nun einmal die Neigung zum systematisch Abgeschlossenen. Es mag sein, daß dabei etwas Liebe zur Bequemlichkeit, sagen wir auch: Denkfaulheit unterlaufen mag, daß man sich heute gern der Mühe überhebt, einem Bilde etwas abzufragen, und es vorzieht, alles, was des Erfragens wert ist, in einem angenehmen Texte zu lesen, der womöglich eine „runde Weisheit" bietet, welche man sich zur Aufbewahrung fürs Leben in die Bibliothek stellen kann. Aber mit einer solchen Erscheinung muß ein jedes Unternehmen rechnen, das sich in unserer Zeit der erbittertsten Konkurrenz über dem Wasser halten will.

Diese Beobachtungen sind ohne Zweifel auch der „Gesellschaft für vervielfältigende Kunst" nicht verborgen geblieben, und sie haben wohl zum Teil dazu beigetragen, jene umfangreiche Publikation ins Leben zu rufen, welche durch die graphische Ausstellung des Jahres 1883 in Wien angeregt worden ist: eine Geschichte der vervielfältigenden Künste von ihren Ursprüngen bis auf die Gegenwart. Es ist ein weitschichtiges und weitausblickendes Unternehmen, dessen Lebenskraft zu bezweifeln man geneigt ist. Aber die Einteilung des gewaltigen Stoffes ist eine so geschickte, daß der ganze in Wort und Bild zu beschreibende Kreis in lauter für sich bestehende Ausschnitte zerfällt, wodurch die Abnehmer in die Lage versetzt sind, diejenigen geschichtlichen Perioden oder Künstlergruppen herauszugreifen, mit welchen das Interesse eines Kunstfreundes oder Sammlers vorzugsweise verknüpft ist. Unter der umsichtigen Leitung des Herausgebers dieser Zeitschrift sind drei größere Gruppen fast zu gleicher Zeit in Angriff genommen worden: der moderne Holzschnitt, der moderne Kupferstich und die Arbeiten der niederländischen Stecher, welche im Auftrage von Rubens oder unter seinem Einflusse thätig gewesen sind. Die Geschichte des Holzschnittes im 19. Jahrhundert, an

welcher sich neben dem Herausgeber H. Bouchot, H. Hymans, W. Hecht, M. Klinkicht, S. R. Koehler, C. E. Taurel, H. Scheu, P. de Madrazo, J. Hasselblatt, C. Brun, S.



Lünette für das kunsthistorische Hofmuseum in Wien. Von H. Makart.

Müller und C. Dietrichson so beteiligt haben, daß ein jeder der Mitarbeiter die Entwickelung des Holzschnitts in seinem Lande behandelt hat, liegt bereits abgeschlossen vor und liefert

den Beweis, daß trotz eines überaus reichen Anschauungsmaterials und einer gründlichen geschichtlichen Darstellung das Maß eines handlichen Bandes nicht überschritten worden ist. War die Gesellschaft in der Lage, hier zumeist nach Clichés von den Originalstöcken drucken zu können, so mußte bei der Illustration der Geschichte des Kupferstichs, von welcher der Frankreich betreffende Teil aus der Feder C. Bouchots vollendet ist, die heliographische Nachbildung helfend eintreten, wo entweder Drucke von den Originalplatten nicht zu erreichen waren oder wo das Format der Stiche über das der Publikation hinauswuchs, was sehr häufig der Fall war. Dann hat man sich aber nicht begnügt, durch eine Verkleinerung von der Komposition eine Vorstellung zu geben, sondern man hat ein Bruchstück des Stiches nachgebildet, damit der Charakter der graphischen Arbeit zur Anschauung gelangt. Bei den der vervielfältigenden Kunst der Vergangenheit gewidmeten Teilen der Publikation, von welchen erst der die Rubensstecher behandelnde Abschnitt begonnen worden ist, zu dem der Unterzeichnete den Text geschrieben hat, kann natürlich keine andere Art der Reproduktion in Betracht kommen als die durch Heliogravüre und Zinkhochätzung. Ob die Heliogravüre im stande ist, den Druck von einer gestochenen oder radirten Platte zu ersetzen, ist früher entschieden bestritten worden, zumeist freilich von leidenschaftlichen Sammlern und Sammlungsvorständen, welche sich dagegen sträubten, daß ihre um teures Geld erkauften Schätze durch verhältnismäßig wohlfeile Mittel zum Allgemeingut weiterer Kreise gemacht wurden. Aber der Kupferlichtdruck hat sich durch schnelle Vervollkommnung seiner Technik inzwischen so ausreichend legitimirt, daß seine Hilfe zur Nachbildung von seltenen oder nur in einem einzigen Exemplar vorhandenen Blättern des Grabstichels oder des Schneidemessers jetzt selbst von den Sammlern in Anspruch genommen wird. Für ein Werk, in welchem das Anschauungsmaterial in einem bisher nicht erreichten Umfange herangezogen werden muß, wenn das Ganze seine Aufgabe erfüllen soll, ist die Heliogravüre ein unschätzbares und unersetzliches Hilfsmittel. Durch sie ist überhaupt erst eine Geschichte der vervielfältigenden Künste, die mehr als jeder andere Zweig der Kunstgeschichte an den Gesichtssinn des Lesers appellirt, möglich geworden. Man darf sogar behaupten, daß die heliographischen Nachbildungen alter Stiche und Holzschnitte dem modernen Auge ungleich wohlthuender und sympathischer sind, weil sie gewissermaßen das graphische Bild durch Druck, Papier, breiten Rand u. s. w. vorteilhafter in Scene setzen, als es der äußere Zustand der überwiegenden Mehrzahl alter Plattenabzüge erlaubt.

Einen anderen wertvollen Dienst leistet die Heliogravüre durch die treue Nachbildung von solchen modernen Stichen, welche in guten Abdrücken nur noch schwer und mit großen Kosten aufzutreiben oder deren Originalplatten zerstört sind. Die Wiener Gesellschaft hat dadurch den Kellerschen Stich nach Raffaels „Disputa", dessen Platte bei dem Brande der Düsseldorfer Akademie zu Grunde gegangen ist, und Raffael Morghens Stich nach Leonardo da Vinci's „Abendmahl," der in guten Abdrücken bis zu 600 Mark bezahlt wird, für ein geringes Geld dem allgemeinen Kunstbesitz wieder zugeführt.

Auch in der Herausgabe ihrer Galeriewerke hat die Gesellschaft einen Weg eingeschlagen, welcher von den üblichen erläuternden Texten, die sich auf knappe Mitteilungen beschränkten, zu abgerundeten kunstgeschichtlichen Darstellungen geführt hat. Wenn dadurch auch die kunstlitterarische Seite mehr in den Vordergrund getreten ist, als es ursprünglich in den Absichten der Gesellschaft gelegen haben mag, so ist doch auf der anderen Seite der nicht gering anzuschlagende Vorteil gewonnen worden, daß Abbildungen charakteristischer Werke, deren Reproduktion auf ganzen Blättern nicht dem Kostenaufwand entsprochen hätte, dem Texte einverleibt werden können. Durch diese Einrichtung, welche auch nicht ohne Anfechtung geblieben ist, hat die Gesellschaft die Massenproduktion erheblich beschränkt, ohne der Würde und dem materiellen Inhalte ihrer Publikationen Eintrag zu thun, welche in ihrer gegenwärtigen Fassung ebensosehr den Kunstgenuß fördern wie sie wissenschaftlichen Interessen dienen. Unter dem Titel „Bilderlese aus kleineren Gemäldesammlungen in Deutschland und Österreich" hat sie vor einigen Jahren eine neue Reihe von Veröffentlichungen unternommen, von welchen bereits zwei, die Gemäldesammlung des Herrn Johannes Wesselhoeft in Hamburg und die Großherzogliche Gemäldegalerie zu Oldenburg, ihren Abschluß erreicht haben, während zwei

andere, die der Großherzoglichen Galerie in Schwerin und die der Fürstlich Liechtensteinschen in Wien, begonnen worden sind. Mit der Herausgabe und der Abfassung des Textes hat die Gesellschaft Dr. Wilhelm Bode betraut, welchem wir wohl das höchste Maß von Bilderkenntnis zuschreiben dürfen, das sich gegenwärtig in einem deutschen Kunstforscher und Kunstschriftsteller vereinigt findet. Bode hat, wenn wir so sagen dürfen, die „vergleichende Kunstwissenschaft" zu einer von keinem Vorgänger erreichten Ausbildung gebracht und durch diese Methode eine so große Zahl von wissenschaftlich unanfechtbaren Ergebnissen gewonnen, daß daneben die seltenen Fälle, in denen er sich einmal geirrt, nicht in Betracht kommen, ebensowenig wie die Einwendungen, die man etwa gegen die Art seiner formalen Darstellung erheben könnte. Auch die zusammenfassenden Schilderungen, in welchen er den Inhalt der vier genannten Bildergalerien charakterisirt und nach ihrem Werte kritisch abschätzt, sind reich an feinen und scharfen Beobachtungen und glücklichen Entdeckungen, welche die Lektüre zu einer ungemein anregenden machen. Zur Ausführung der Radirungen hat die Gesellschaft so ziemlich alle reproduzirenden Künstler herangezogen, welche in Deutschland die Radirnadel zu führen im stande sind: W. Unger, W. Hecht, Halm, Doris Raab, Eilers, L. Kühn, Holzapfel, Unten u. a. Jeder Kunstfreund und Kenner, welcher die Entwicklung der deutschen Radirung seit dem Ende der sechziger Jahre verfolgt hat, weiß, was er von diesen Kräften zu erwarten hat, und er weiß auch, daß andere Kräfte nicht vorhanden oder doch für eine Geschäftsleitung, welche nicht mit dem Liebhabersport, sondern mit der in verhältnismäßig engen Grenzen sich bewegenden Kauflust eines großen Publikums zu rechnen hat, nicht erreichbar sind. Und dazu kommt noch, daß selbst die bestechenden Leistungen eines Waltner und Köpping, welche vorzugsweise auf den raffinirten Geschmack von leidenschaftlichen Sammlern berechnet sind, in Bezug auf Objektivität und Wahrhaftigkeit gegenüber den Originalen vor einer strengen wissenschaftlichen Kritik nicht Stich gehalten haben. Die Radirungen der „Gesellschaft für vervielfältigende Kunst" halten sich in bescheidenen Grenzen und fordern schon deshalb nicht zu einer so strengen Kritik heraus. Trotzdem hebt der Text der Galeriewerke unumwunden hervor, worin eine Nachbildung hinter dem Originale zurückgeblieben ist, und diese Aufrichtigkeit spricht deutlicher als ein schwungvoller Prospekt für das Bestreben der Gesellschaft, innerhalb vernünftig gezogener Grenzen das Bestmögliche zu leisten.

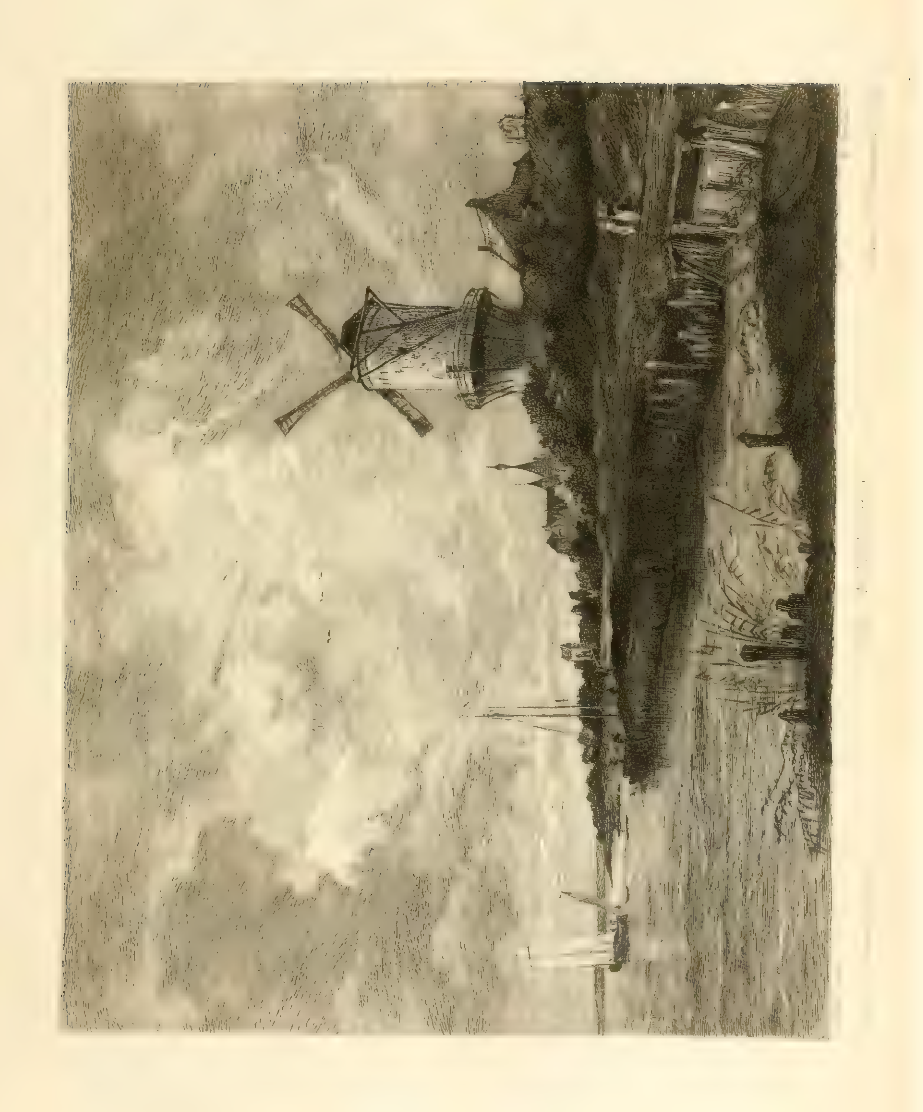
Die Veröffentlichungen der Schweriner und der Liechtensteinschen Galerie sind in der von der Gesellschaft herausgegebenen Vierteljahrsschrift „Die graphischen Künste" begonnen worden, welche seit Jahresfrist durch ein von Dr. Richard Graul redigirtes Beiblatt „Chronik für vervielfältigende Kunst" erweitert worden ist. Durch dieses selbständig auftretende Organ, dessen umsichtige Leitung so schnelle Erfolge erzielt hat, daß die Chronik mit Beginn nächsten Jahres bereits monatlich erscheinen wird, ist die Vierteljahrsschrift so entlastet worden, daß neben den Galeriewerken auch eine so umfangreiche und ausgiebige Abhandlung veröffentlicht werden konnte wie die Studie C. von Lützows über den Bildungs- und Entwicklungsgang Raffaels, welche mit feinem kritischen Takt den sicheren Gewinn aus einer langen Reihe von Streitfragen zieht. Auf das Jubiläumsheft der „Graphischen Künste", welches das erste Heft des XII. Jahrgangs dieser Zeitschrift bildet, wollen wir nur kurz hinweisen. Durch das vierzigjährige Regierungsjubiläum des Kaisers Franz Joseph veranlaßt, bringt es eine Schilderung der Wiener Kunst während der Regierungszeit des Monarchen in Wort und Bild, und verdient deshalb, zumal da es als ein abgeschlossenes Ganzes auftritt, auch eine besondere Besprechung. Die Gesellschaft, deren ebenso unermüdliche wie ihrer Ziele bewußte Thätigkeit wir oben bloß in flüchtigen Umrissen skizziren konnten, bringt mit diesem Jubiläumshefte nur den schuldigen Zoll der Dankbarkeit einem Herrscher dar, unter dessen Ägide sie ins Leben getreten ist, welcher an der Spitze ihrer Gründer steht und den Kunstbesitz des kaiserlichen Hauses für die Zwecke der Gesellschaft stets zugänglich gemacht hat.

Adolf Rosenberg.



Sn. Aus der Sammlung van der Hoop. Seit dem Juni des Jahres 1885 ist das Museum van der Hoop mit dem Reichsmuseum in Amsterdam unter einem Dache vereinigt, nachdem es aus dem Besitze der Stadt in das Eigentum des Staates übergegangen ist. Das überaus wertvolle Vermächtnis des reichen Handelsherrn van der Hoop hat durch diesen Übergang erst seine volle Bedeutung erhalten, insofern die Bestandteile desselben eine ihrer würdige, für Genuß und Studium bequeme Aufstellung erhalten haben. Von den Perlen dieser Sammlung werden wir unseren Lesern nach und nach eine Auswahl in radirten Blättern vorführen, die der Amsterdamer Kupferstecher W. Steelink mit feinem Verständnis und sicherer Nadelführung für die Zeitschrift ausgeführt hat, beziehentlich noch auszuführen gedenkt. Wir machen den Anfang mit der „Windmühle" oder, wie das Bild in dem Kataloge des Museums bezeichnet ist, der „Flußlandschaft in der Nähe von Wijk-bij-Duurstede" von Jakob van Ruisdael. Von den acht Landschaften des großen Meisters, welche sich im Reichsmuseum befinden, fallen vier auf die Sammlung van der Hoop und die reizvollste darunter, in Hinsicht auf das Spiel des aus zerrissenen Wolken hervorbrechenden Lichtes, ist unstreitig unser Windmühlenbild. Ein breiter Lichtstreifen, von welchem der hochragende Rundbau, der den Mittelgrund beherrscht, getroffen wird, geht auch über das mit Palissaden eingefaßte Ufer hin, auf dessen Höhe sich zwei weibliche Gestalten hell gegen den leicht ansteigenden Erdboden absetzen. Hinter der Mühle erscheint vom Mittelgrunde bis in die Tiefe des Bildes nach links hingestreckt das Dorf Wijk. Im Hafen liegt ein segelloses Boot vor Anker, während ein anderes auf der von einer Brise gekräuselten Wasserfläche, die sich wie ein Keil in den Vordergrund hineinschiebt, das Weite zu gewinnen sucht. Das Original ist bezeichnet mit vollem Namen und mißt 81 zu 99 cm.



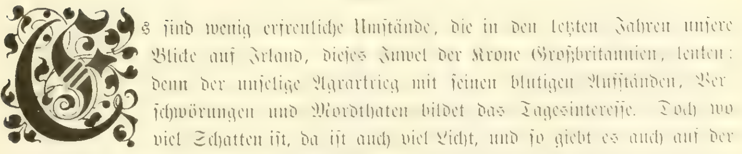




„Ihre kleine Rechnung, mein Herr“. Gemälde von S. Dadd.

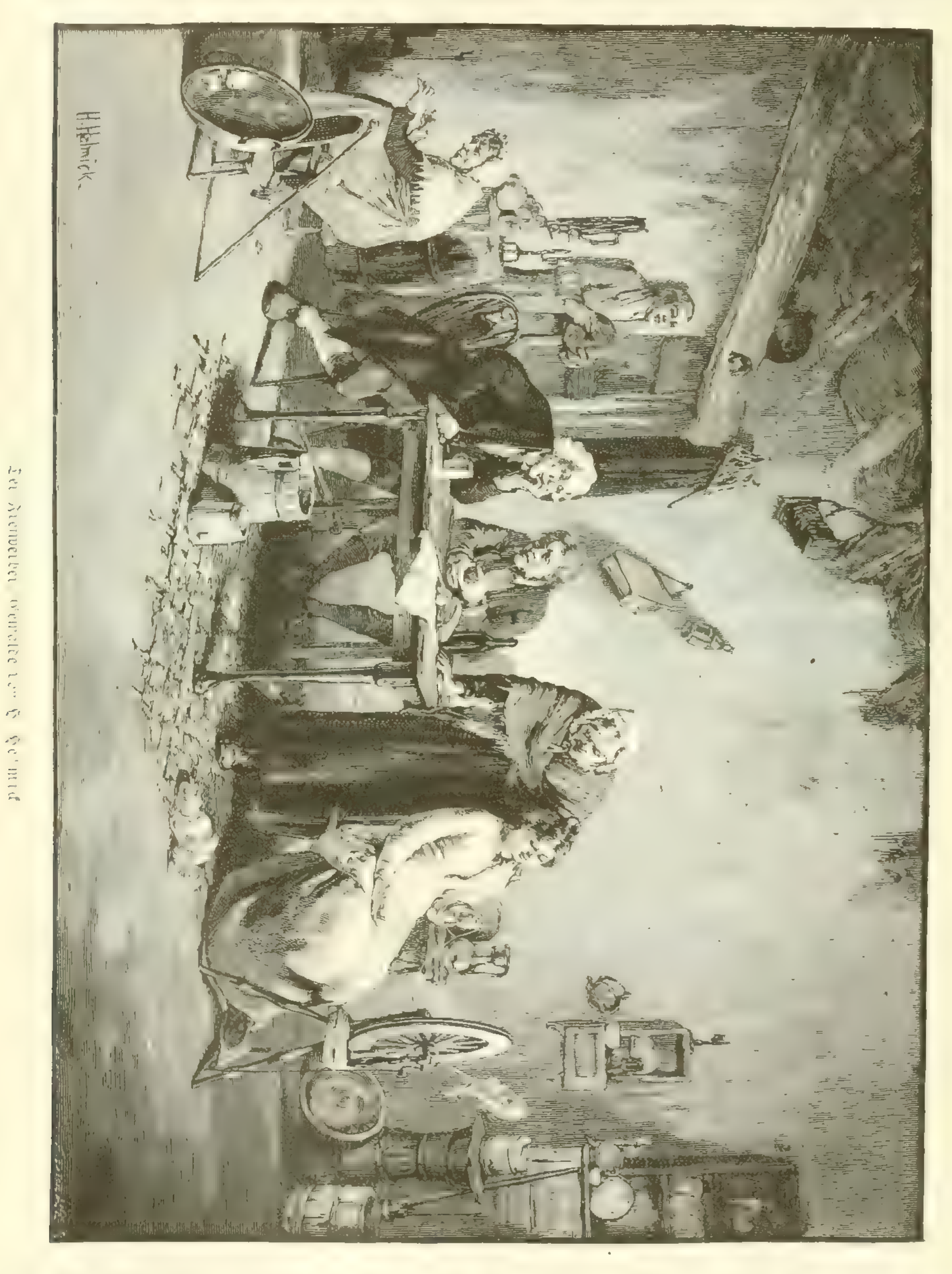
Sittenbilder aus Irland.

Mit Abbildungen.



Es sind wenig erfreuliche Umstände, die in den letzten Jahren unsere Blicke auf Irland, dieses Juwel der Krone Großbritanniens, lenken: denn der unselige Agrarkrieg mit seinen blutigen Aufständen, Verschwörungen und Mordthaten bildet das Tagesinteresse. Doch wo viel Schatten ist, da ist auch viel Licht, und so giebt es auch auf der grünen Insel manchen Herz und Sinn erfreuenden Anblick und bessere Zustände: sind doch die Iren von Hause aus ein trefflicher Menschenschlag voll Gemüt und Geistesfrische. Die Bilder aus dem Volksleben, das Thun und Treiben des Bauern und Farmers sind es, die uns auch hier besonders anmuten und die uns öfters von den Künstlern jenseits des Kanals mit großer Treue und Liebe vorgeführt werden. Es erinnert uns dabei so überaus vieles an jene holländische Lebensart, wie sie uns die Gemälde eines Brouwer, Ostade, Jan Steen u. a. so meisterhaft überlieferten. Der irische Bauer haust mit seiner Familie zumeist in der Küche, sie ist sein parlour, dining- and bedroom, das erwählte Heim, geräumig und hoch, mit niedrigen Fenstern und Thüren, aber weitem offenen Herde, auf dem ein behagliches Torffeuer knistert. Wände und Gebälk glänzen

von schwarzem Rauch, dessen durchdringender Geruch die Luft erfüllt, und oben, wo durch eine Öffnung des Strohdaches der Himmel hineinschaut, hockt auf den Sparren das Volk der Hühner, das von Zeit zu Zeit, aus seinen Träumen aufgeschreckt, mit lautem Gegacker seine Anwesenheit kundgiebt. Von dem mächtigen Mantel des Kamins hängen — vorausgesetzt, daß der Besitzer sich einiger Wohlhabenheit erfreut — Zwiebelschnüre



Der Freiwerber. Gemälde von H. Helmick.

und Speckseiten herab, während der Torf ohne Rost auf dem nackten Lehm des Herdes brennt. Zur Seite ist eine große Bank, ebenfalls aus Lehm aufgedämmt, wo die kleinen Buben und Dirnen an langen Winterabenden den Märchen und Erzählungen der Alten lauschen, bis die Köpfchen ermüdet herunternicken. Der Hausrat ist nicht minder einfach. Ein Gesimse mit kupferglänzendem Geschirr, ein sesselartiger Stuhl, der zur Nacht zu

einem Bett umgewandelt wird, oder — wenn es hoch kommt — eine wirkliche Bettstelle mit Decke und rot weißen Vorhängen, das ist alles! — Zwar entbehrt das Heim des Iren jener größeren Wohlhabenheit und Behäbigkeit der englischen Bauernhütte, doch ist es für den Künstler reicher an malerischen Effekten; die züngelnde Flamme des Kamins, tiefe Schatten, spielende, tanzende Lichter auf dunkler Wand sind genug des Stoffes,



Der junge Landedelmann. Gemälde von H. Helmick.

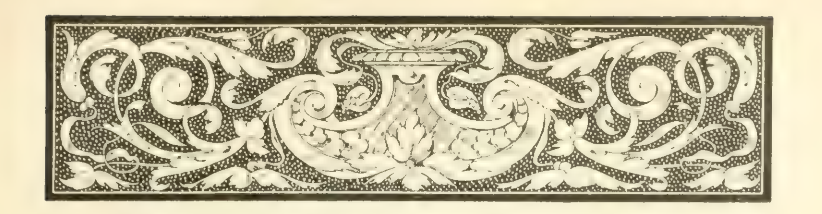
nicht minder aber auch die Bewohner und ihre Eigenart! — Dieses Leben und Treiben zu belauschen, zu studiren und in echt künstlerischer und liebevoller Weise mit Stift und Pinsel zu verkörpern, haben sich eine Reihe von Künstlern zur Aufgabe gestellt. Unter diesen nimmt **Heinz Helmick** den ersten Platz ein. Von seinen vor einiger Zeit in London ausgestellten Gemälden geben wir zwei in Holzschnitt wieder. Das eine „Der Freiwerber" (Matchmaking), führt uns in eine Bauernhütte, wie wir sie oben beschrieben.

Schüchtern steht der junge Mann an der Thüre, verlegen die Mütze in der Hand herumdrehend, während der Vater der Braut mit seinem Freunde am Tische das Für und Wider des Antrages überlegen. Sie haben den frugalen Imbiß, Brot und Whisky, beiseite geschoben und überschlagen eifrig Vorteil und Nachteil der Verbindung, wenig bekümmert um die Mutter, die liebevoll mit ihrer am Spinnrocken sitzenden Tochter redet. Seitwärts am Kamin sitzt eine alte Frau, die vom weiten Wege ausruht und die erstarrten Hände wärmt; doch mag sie es nicht unterlassen, auf das Gespräch der beiden Alten am Tische zu lauschen. Es ist köstlich, mit welcher Feinheit der Meister das vorsichtige Hinhorchen, in dem die Alte noch durch ihre Haube behindert wird, wiedergegeben hat. Nicht weniger trefflich charakterisirt sind die sorgliche Mutter, die Tochter, die sinnend den Faden anhält, und die beiden überlegenden Männer. Das ärmliche, echt ländliche Gemach oder richtiger die Küche ist durch das seitlich von oben einfallende, meisterhaft verteilte Licht erhellt. — Ein anderes prächtiges Genrebild bietet uns „The young squireen“[1] (Der junge Landedelmann). Der Junker ist soeben in das Wirtshaus getreten, die hohen Gamaschen und die Jagdpeitsche, die er lässig unter dem Arm hält, zeigen den Sportsman. Die eine der Mägde reinigt noch schnell einen Stuhl für den Gast, während die andere den Krug von der Wand nimmt. Am Tische neben dem Kamin sitzen zwei Trinker, von denen jedoch der eine bereits aufsteht, um dem wohl nicht sonderlich beliebten Junker den Platz zu räumen, der andere es aber kaum der Mühe wert hält, sich nach dem Eingetretenen umzusehen. Durch eine offenstehende Thür sieht man in ein zweites Gemach, in dem ein einsamer Zecher seinen Krug noch schnell leert. Auch auf diesem Bilde ist die Charakterisirung der einzelnen Individuen eine überaus gelungene, ganz besonders erfreut die malerische Lichtwirkung, die der Künstler einem de Hooch und Vermeer ablauschte. — Unser drittes Bild, von F. Dadd „Your little bill, Sir“ („Ihre kleine Rechnung, mein Herr“) erinnert in etwas an den Humor Jan Steens. In der Wirtsstube ist ein Gast, dessen Hut und Peitsche seitwärts auf einer Bank liegen, wohl infolge eines opulenten Frühstücks eingenickt, wenigstens scheinen das hohe Kelchglas und die geleerte Weinflasche darauf hinzudeuten. Indessen wagt der Wirt, der sich verlegen das Kinn kraut, nicht, den Schläfer zu wecken und ihm die wohl doch nicht so ganz kleine Rechnung zu überreichen.

In solchen Bildern spiegelt sich der urwüchsige Humor des Volkes wieder, von dem wir nur wünschen können, daß er den Söhnen der grünen Insel auch unter den obwaltenden Verhältnissen nicht ganz verloren gehen möge.

Erwin Volckmann.

1) Mit der Endung een bezeichnet der Ire das Diminutiv.



Neue antike Kunstwerke.

Mit Abbildungen.


Fig. 1 Nike von Delos.

Auf Wunsch der Redaktion dieser Zeitschrift sollen fortan alljährlich hier diejenigen neugefundenen antiken Kunstwerke, sei es der Plastik, sei es der Malerei, in Wort und Bild besprochen und mitgeteilt werden, welche für die Geschichte der griechischen und römischen Kunst von besonderer Wichtigkeit sind, oder durch besondere Schönheit des Entwurfes wie der Ausführung sich auszeichnen.

Indem ich mich dieser laufenden Aufgabe gern unterziehe, betone ich nochmals, daß der Leser hier nicht etwa eine Übersicht der jährlichen Funde suchen möge, sondern nur das kunstgeschichtlich Wichtigste oder das ästhetisch Hervorragendste dessen finden wird, was die gütige Mutter Erde von den Wunderwerken der alten Hellenen im dunklen Schoß aufbewahrt hat und uns nun wiederschenkt — wir aber „tragen die Trümmer hinüber und klagen über die verlorene Schöne.“ Auch gelehrte Abhandlungen werden hier nicht bezweckt, sondern dem Leserkreis dieser Zeitschrift nur die sicheren oder doch wahrscheinlichen Ergebnisse der archäologischen Fachwissenschaft einfach zur Kenntnisnahme dargeboten. Wer die vielfachen wissenschaftlichen Untersuchungen, deren Inhalt kurz und bündig mitgeteilt wird, nachsehen und studiren will, findet in den Anmerkungen die wertvollsten und wichtigsten verzeichnet.

Gleichsam als Einleitung sei es mir diesmal gestattet, ein wenig zurückzugreifen und aus den ebenso zahlreichen wie ergebnisvollen Funden der letzten Jahre einiges Hergehörige anzuführen.

Zu den ältesten Künstlern am Anfang des sechsten Jahrhunderts vor Christi Geburt, welche uns von den Schriftstellern überliefert wurden, gehört die Künstlerfamilie des Melas von Chios — so alt, daß man die Existenz allenfalls bezweifeln und geneigt sein konnte, in dem Ahnherrn Melas „den mythischen Mitbegründer von Chios und eponymen Schutz-

patron des Chierweins" zu vermuten. Jetzt ist die Existenz jener Marmorbildnerfamilie zweifellos gesichert. Ein günstiges Geschick hat uns auf Delos bei den Ausgrabungen, welche die Franzosen seit 1877 daselbst vorgenommen, eine Nikestatue (Fig. 1)[1]) wiederfinden lassen, deren zugehörige Inschrift sie als gemeinschaftliches Werk des Sohnes Mikkiades und des Enkels Archermos jenes Melas von Chios ausweist[2]) Die Figur, jetzt im athenischen Centralmuseum, ward in Bälde sehr berühmt: dafür zeugen die teils genaueren, teils freieren Wiederholungen, welche im Lauf und gegen Ende des Jahrhunderts, bald als große selbständige Figuren in Marmor, bald als kleine kunstgewerbliche Verzierungen in Bronze gefertigt wurden und auf der Akropolis zu Athen sich vorgefunden haben; vgl. die Abbildungen zweier jener Bronzewiederholungen[3]) Fig. 2a und b. Und sie war mit Recht berühmt, denn die beiden alten Künstler lösen in überraschender Weise das Problem einer in der Luft dahineilenden bez. fliegenden Marmorfigur! In dem bekannten Laufschema der alten Kunst, welches die eilende Figur knieend erscheinen läßt, mit gewaltigen Rückenflügeln



Fig. 2a. Bronze von der Akropolis. Fig. 2b. Bronze von der Akropolis.

versehen und außerdem noch an den Fersen und vorn an den Schultern beschwingt, fliegt die Siegesgöttin nach links hin an uns vorüber (vgl. die Rekonstruktion Fig. 3).[4]) Der zwischen den Beinen herabfallende Chiton hebt sie über dem Abakos (in den sie eingelassen) empor, so daß die Füße frei stehen: nimmt man hinzu, daß das Werk auf einer ziemlich hohen Stele stand, so flog Nike in der That durch die Luft dahin, wie es der leicht beschwingten Göttin gemäß ist. Mit dieser Kühnheit der Komposition steht in merkwürdigem Gegensatz zunächst die Steifheit der Haltung des Körpers wie der Gliedmaßen: jener geht in der Hüftgegend von der Profilstellung der Beine und Schenkel in die Vorderansicht des Oberkörpers und Antlitzes über, wie das bei alten Reliefdarstellungen (ich erinnere z. B. an die gleichzeitigen Metopen von Selinus) der Fall ist; und reliefartig flach, wie wenn sie aus Holz geschnitzt wäre, ist die Nike der chiischen Künstler bei allem Streben nach körper=

1) Schon abgebildet Zeitschrift f. b. K. 1885, S. 203; u. ö.

2) Vgl. Homolle, Bull de Corr hell. III. 6 7. S. 393; V S. 272 und VII S. 254; Furtwängler, Deutsche Litt Ztg 1880, S 340, Arch. Ztg 1882, S 324. und 1883, S. 91; Roehl. Inscr. ant. S. 182, 380a und Bursian, Jahresber. XXXII. S. 11; Blaß, Deutsche Litt. Ztg 1883, S. 1728; Brunn, Münch. Sitzungsber. 1884, I, S. 517 ff.; Schöll, Aufs. an. Curtius, S. 121 ff; Loewy, Inschr. Griech. Bildh. Nr. 1 und S. 17; Petersen, Arch. Mitt. Athen XI. 11, S. 372 ff.; Six ebend. XIII S. 142 ff]; u. s. w.

3) Die Marmorrepliken sind nur in Bruchstücken erhalten: Petersen a. a. O.

4) Zu der Figur vgl. Furtwängler, Archäol. Ztg. 1882, S. 324.

licher Rundung ausgeführt; die Gliedmaßen aber sind in ihren Bewegungen geometrisch genau entgegengesetzt: die rechte Hand vorgestreckt und wohl zum Gruß erhoben, die linke gesenkt und an den Schenkel gelegt; dem entspricht denn auch die Bewegung der Beine. Zu dieser steifen Altertümlichkeit der Körperhaltung gesellt sich die Mangelhaftigkeit der Verhältnisse, die Flachheit der Brust, die geschnörkelte Gestaltung der Flügel, die Unbeholfenheit der Falten, die Regelmäßigkeit der auf die Brust herabfallenden Locken, die Fülle an Schmuck und Farbe, die teils noch vorhanden, teils vorauszusetzen sind. Die Bildung des Gesichtes ist, wie nicht anders zu erwarten, äußerst massig und derb im Ganzen sowohl als auch im Einzelnen — und doch ist diese fliegende delische Nike wegen der Kühnheit des Entwurfes geradezu epochemachend gewesen, denn fortan war die Beflügelung der Siegesgöttin in der Plastik künstlerisch besiegelt und ein für allemal eingeführt, während sie bis dahin ungeflügelt dargestellt wurde, wenn sie überhaupt schon dargestellt ward. Die fliegende Nike des Mittiades und Archermos ist die Urahne der messenischen Nike des Paionios, die wir in Olympia ausgegraben, und die in der Blütezeit griechischer Kunst das Problem des Herabschwebens einer Marmorfigur aus luftiger Höhe gleichfalls mittelst der Gewandung löst.



Fig. 3. Nike des Mittiades und Archermos aus Chios auf Delos, ergänzt.

Ist die Nike der beiden Künstler von Chios etwa um 600 v. Chr. (Ol. 45) entstanden, so gehört die Frauenstatue des Antenor, deren größtes Bruchstück Fig. 4 und deren Rekonstruktion Fig. 5 [1]) wiedergiebt, der zweiten Hälfte des sechsten Jahrhunderts an (etwa 540—530; Ol. 60—62.[2]) Die reichbemalte Figur wurde im Februar 1886 mit vielen ähnlichen, teils älteren, teils jüngeren Gestalten in der nordöstlichen Aufschüttung gefunden, welche die Athener nach Vertreibung der Perser aus Athen und Attika (478) zur Planirung und Vergrößerung der Akropolis vornahmen, und zu der sie all die von den Barbaren zertrümmerten Kunstwerke mitbenutzten, die sie haufenweis dort vorfanden und als Eigentum der Götter nicht besser und pietätvoller zu bewahren wußten, als daß sie dieselben dem Schoß der Erde für alle Ewigkeit anvertrauten. Nach der zugehörigen Inschriftbasis war sie der Zehnte von den Arbeiten eines Nearchos und ein Werk jenes Antenor, welcher nach der Vertreibung der Peisistratiden die erste Tyrannenmördergruppe gemacht hat (510); wir erfahren zugleich, daß des Künstlers Vater der uns schon aus Plinius bekannte Maler Eumaros gewesen ist, welcher zu Beginn des Jahrhunderts zuerst in seiner noch recht primitiven Kunst Männlein und Weiblein befriedigend zu unterscheiden verstand. Die ungefähr sechs Fuß große Figur stand auf einem nicht unbeträchtlich hohen Pfeiler, das linke Bein ein wenig vorgesetzt, gerade aufgerichtet und gerade vorwärts blickend; nach Art des bekannten sog. Spestypus hielt die im Ellenbogen vorgestreckte Rechte eine Frucht, die gesenkte linke Hand dagegen hob den langen schleppenden Peplos, der mit Sternblümchen von abwechselnd roten und grünen Blättern in umschriebenem Kreise besät und mit reichen verschiedenfarbigen Mäanderstreifen besäumt ist. Der feinfaltige Chiton, der an der linken Schulter und Brust zum Vorschein kommt, scheint purpurrot gewesen zu sein; sein breiter Bund am Halse ist gleichfalls reich verziert. Das rotbemalte Haar fällt vorn in acht langen Locken herab und zeigt über der Stirn drei Reihen kleiner Löckchen; die breite Kopfbinde ist mit einem

1) Nach Studniczka, Arch. Jahrbuch II., S. 141.

2) Vgl. Kavvadias, Ephem. archaiol. 1886, VI, 4. S. 81; Robert, Hermes XXII., S. 129 ff.; Studniczka, Arch. Jahrb. II. 10, 1, S. 135 ff.; Kirchhoff, Inscr. Att. IV., S. 88, 373[91], Rhomaides Mus. d'Athènes pl. 6; Brunn, Denkmäler Nr. 22; u. s. w.

Mäander bemalt und mit sieben bronzenen Lotosknospen besetzt. Über dem Scheitel ragte die gegen die Unbill der Vögel schützende bronzene Scheibe empor, die Vorläuferin des Heiligenscheins. In den Ohrläppchen steckten ursprünglich große Bronzeknöpfe; metallbelegt waren ursprünglich vielleicht auch die Armbänder. Die Augen sind aus einem krystallartigen Steine eingelegt, die Augensterne in einer dunklen Masse eingesetzt; die Augenwimpern bestehen aus eingesetzten Metallstäbchen, deren Spitzen jetzt größtenteils weggebrochen sind. Hier wie überall an der Figur ist der größte Fleiß aufgewendet: so ist z. B. die Musterung der Gewänder meistens vorgravirt; einzig der oberhalb der Binde befindliche unsichtbare Teil des Kopfes ist rauh gelassen. Die Marmorarbeit zeigt große Sicherheit und Fortschritte: die Figur war aus einem, wie es scheint, parischen Block gemacht; die Faltensäume sind stark unterhöhlt, die Haarlocken am Halse in durchbrochener Arbeit gebildet. Unter den mitgefundenen gleichen Frauenstatuen zeichnet sich die Statue des Antenor dadurch wie durch die Größe besonders aus: er muß im Kreise der Bildhauer seiner Zeit der bedeutendste gewesen sein, der zwar den einmal überlieferten Typus äußerlich genau festhält, aber innerhalb desselben dem vorwärtsschreitenden Zeitgeiste folgt und freien Spielraum gewährt — für diese seine künstlerische Bedeutung spricht auch die später erfolgte Übertragung der Tyrannenmördergruppe von seiten des Staates an ihn. Noch ist die Frage zu erledigen, wen die Frau darstellt. Ganz sichere Antwort ist darauf freilich nicht zu geben, doch spricht die allergrößte Wahrscheinlichkeit dafür, daß in diesem alten Typus, der sich gleichzeitig z. B. auch für Delos und Eleusis in mehrfachen Exemplaren nachweisen läßt, Priesterinnen der Athene bez. des Apollon und der Demeter dargestellt sind — daß wir also in dem Werk des Antenor eine Tochter des Nearchos vor uns haben, welche Priesterin der Burggottin von Athen war und deren Marmorbild von ihrem Vater als Zehnter seines von der Göttin geförderten Gewinnes geweiht und aufgestellt ward.



Fig. 4. Von der Marmorstatue des Antenor.

Auf der Akropolis wiederholt sich, wie gesagt, der Typus vielfach. Ist die Antenorstatue die weitaus interessanteste und kunstgeschichtlich wichtigste Wiedergabe desselben, so

bietet die jüngste und ästhetisch schönste dagegen das Weihgeschenk des Euthydikos,[1] welches kurz vor 480 entstanden und von dem außer der Basis mit der rotbemalten Widmung und den Beinen (bis oberhalb der Kniee) noch Kopf, Hals und Brust (bis zum ensiformis) erhalten geblieben; vgl. den Kopf Fig. 7. Die Erhaltung dieses Kopfes, zumal der sorgfältigst geglätteten Epidermis ist wunderbar gut: außer geringen Abschürfungen ist nur die Nasenspitze verloren und das Haar hier und da bestoßen; die hellrote Farbe der Lippen und Augensterne ist in ursprünglicher Frische vorhanden. Die Haare sind, soweit sie vorn sichtbar waren, auf das sauberste und zierlichste, ja mit einer fast ans Kleinliche streifenden



Fig. 5. Statue des Antenor, hergestellt. Fig. 6. Eros, Terracotta aus Myrhina.

Sorgfalt behandelt: an den Endflächen hat der Künstler sie ein wenig unterhöhlt, an den freien Locken durchbrochen gearbeitet. Während die leise Schräge der Augenstellung und die ein wenig zu hoch sitzenden Ohren noch an den altertümlichen Typus erinnern, zeigen das „griechische" Profil, der mürrische Ausdruck der Lippen, die scharf hervorspringende Bildung der Augenlider und die schöngeschwungene Linie des Gesichtsovals das Nahen einer neuen Zeit. Zu der strotzenden Gesundheit, welche die alt-attischen Köpfe — ich erinnere an den Athenekopf aus dem Giebelfelde des vorpersischen Burgtempels — offenbaren, gesellt sich hier

1) Vgl. Ephem. archaiol. 1883, S. 44, 26; Rhomaïdes, Mus. d'Athènes pl. 14, S. 12; Winter, Arch. Jahrb. II. 14, S. 216 ff; [Gaz. archéol. XIII. pl. 7; Wolters Arch. Mitteil. Athen XIII S. 123, 1 (Künstlerinschrift des Euthykles dazu gehörig: CIAtt. IV S. 100 Nr. 373, 206)].

das Streben nach Schönheit und Anmut der Formen, zum überlieferten durch die Gewohnheit geheiligten Typus der Drang nach Naturwahrheit. Unwillkürlich wird man, wenn ich nicht irre, bei dem Kopf an Leonardo's Köpfe erinnert! Erwähnt sei noch, daß das Untergewand nur in Farbe ausgeführt ist und der Bund desselben mit vier dahinsprengenden Gespannen verziert ist, welche zum Teil in Umrißlinien, zum Teil völlig farbig auf den hellen Marmorgrund aufgetragen sind. Diese polychromen Reste verbieten leider hier, wie bei der Frauengestalt des Antenor die Abformung — wenigstens vorläufig, so lange die Farben sich noch halten; fast möchte man wünschen, daß sie bald schwinden, um Abgüsse von solchen wichtigen und solchen schönen Werken zu besitzen!

Der Kunst und Richtung des Polyklet, deren Wesen sich seit Friederichs glücklicher Entdeckung der Doryphoroskopieen für unsere Erkenntnis immer bestimmter und sicherer gestaltet, gehört die Statue des Dionysos Fig. 8 an, welche 1881 in der Villa Tiburtina des Hadrian von der italienischen Regierung ausgegraben wurde.[1] Der Marmor ist



Fig. 7. Vom Weihgeschenke des Euthydiko, auf der Akropolis.

griechisch, die erhaltene Kopie — das Original war nach der Behandlung der Haare und des Tierfells zu schließen zweifellos Bronze — noch nicht völlig fertig, wie stehengebliebene Punktirpunkte und noch nicht geglättete Meißelstriche beweisen. Schönheit und Erhaltung der Figur wetteifern miteinander: es fehlt nur die rechte Hand mit dem Gegenstande, den sie einst hielt und und dem das Gesicht des Gottes zugewendet ist. Da die Frisur des hinten in einem Zopf zusammengefaßten, lang in den Nacken herabfallenden Haares und die schräg um die Brust gehängte Nebris in dem jugendlichen Gott den Dionysos sicherstellen, so kann der Gegenstand in der vorgestreckten und gesenkten Rechten nur ein Trinkgefäß (Kantharos oder Horn) gewesen sein, dessen Inhalt der Sohn der Semele spendend ausgießt. Die Stellung und die Verhältnisse des Körpers sowie die gleichmäßige Verteilung von Bewegung und Ruhe in seiner Haltung überweisen die Figur der Schule des Polyklet: man vergleiche dazu den kanonischen Doryphoros und seine vielfach variirenden Repliken. Dabei muß natürlich stets im Auge behalten werden, daß in der Statue von Tivoli ein weichlicher Jünglingskörper zur Darstellung kommen sollte. Der Künstler versuchte das dadurch

[1] Vgl. Michaelis Annali dell'Inst. 1883, S. 136 ff. und Mon. dell'Inst. XI, 51, 51 a; Friederichs-Wolters Gipsabg. ant. Bildw. Nr. 510.

zu erreichen, daß er unorganisch den kräftig entwickelten männlichen Körper mit weiblich zartester Muskulatur überzog — dem Zeitalter des Polyklet war es eben noch versagt, einen weichlichen Jünglingskörper organisch einheitlich darzustellen. Die gleiche unvermittelte Mischung von männlichen und weiblichen Formen bietet das schöne Gesicht des Dionysos, dessen starke Ungleichheit ungemein lebendig und anziehend wirkt. Unentschieden muß bleiben,



Fig. 8. Polykletischer Dionysos aus einer Villa des Hadrian bei Tivoli.

ob das Original ein Werk des großen Meisters selbst oder ein Atelierwerk von der Hand eines seiner vielen Schüler gewesen ist.

Besonders zahlreich sind die Bereicherungen, welche das vierte Jahrhundert erfahren hat. Allen voran steht der herrliche und nimmer zu viel gepriesene Hermes des Praxiteles, über den die Akten wissenschaftlicher Untersuchung vorläufig nun abgeschlossen sind. Denn das kürzlich in Abbildung bekannt gewordene pompejanische Wandbild entscheidet doch wohl die strittige Frage über den Gegenstand in der erhobenen Rechten des Gottes endgültig dahin, daß er dem Kinde spielend eine „Traube“ zeigt;[1] und der verwunderliche Umstand, daß

1) Vgl. dazu Robden, Arch. Jahrb. II. 6, S. 66 ff.; Heydemann 10. Hall. Winckelmannspr.

Hermes den Kleinen, trotzdem er mit ihm spielt und schätert, nicht ansieht, erledigt sich durch den einstigen Standpunkt der Gruppe zwischen den Säulen des inneren Säulenumgangs im Heraion: hätte der Gott das Kind angesehen, so würde man das Gesicht des Hermes stets nur im Profil vor sich gehabt haben, und das vermied der Künstler durch die Wendung des Antlitzes von Dionysos weg linkshin in die jetzige Vorderansicht.[1] — Ferner möchte ich auf die Menge von neuen Grabdenkmälern aufmerksam machen, die uns immer und immer wieder zeigen, welche Fülle von schönen Vorlagen, welche seelenvolle Zartheit der Empfindung den Kleinkünstlern dieses Jahrhunderts zu Gebote standen — man vergleiche z. B. den Frauenkopf aus Eretria (Furtwängler, Samml. Sabouroff, Taf. 12/14); die am Grabe trauernden Dienerinnen aus Acharnae (ebend. Taf. 15/17) u. a. m. — oder auf einzelne unter den Terrakotten hinweisen, welche in den letzten Jahren zumal in Tanagra und in Myrina gefunden wurden und einen unerschöpflichen Born von neuen wie anmutigen Motiven offenbaren: man blättere nur die Terrakottentafeln der Sammlung Sabouroff durch, welche Furtwängler herausgegeben hat (Taf. 76/145), oder den Tafelband der Nécropole de Myrina par Pottier et Reinach, der soeben erschienen ist; vgl. Fig. 6 und 12.

Besondere Erwähnung aber unter allen neueren Funden dünkt mich hier ein Marmorkopf[2]) zu verdienen, der bei den Ausgrabungen am Südabhange der Akropolis von Athen zu Tage gekommen ist, und in Hinsicht auf künstlerische Vollendung dem olympischen Hermes nahestehend, als eines der vorzüglichsten, uns aus dem vierten Jahrhundert erhaltenen Stücke gelten muß; vgl. Fig. 9. Der Kopf, dessen Nase leider fehlt und dessen Lippen größtenteils abgestoßen sind, vereinigt eine seelische Feinheit der Marmorbehandlung und eine großartige Schönheit der Formen, die geradezu hinreißend wirken; von seiner Berühmtheit und Bedeutung zeugt auch eine Kopie römischer Kaiserzeit, besser erhalten, aber leer und konventionell behandelt, im Berliner Museum. Schwärmerisch ist das Antlitz nach links (vom Beschauer aus) ein wenig emporgewendet; die mandelförmigen Augen sind feucht und umflort, der leisegeöffnete Mund läßt die obere Zahnreihe sehen. Eine Binde — dieselbe mag bemalt gewesen sein — kürzt dicht unter dem Haaransatz die hohe Stirn; ein Bronzeschmuck, Kranz oder Reif, zierte außerdem das einfach zurückgebundene Haar, welches auf dem Scheitel und am Schopf nur ganz roh zugerichtet ist. Um so vollendeter ist die Ausführung im Übrigen! Wundervoll schön sind die Partieen um die Augen und den Mund, der Übergang von den Schlafen zu dem welligen Haar, die weiche Fülle des Halses und der Wangen, herrlich die großen schönen Formen, die lebensvolle Weiche der Haut, die schwellende Zartheit des Fleisches, der Fluß des Haares. Je eindringlicher die vollendete Schönheit des Kopfes zu uns spricht, um so bedauerlicher ist die Unsicherheit seiner Deutung! Nicht einmal über das Geschlecht herrscht Übereinstimmung: während die meisten in ihm und, wie mich dünkt, mit Recht eine weibliche Gottheit sehen, erkennt Furtwängler einen ganz weiblich aufgefaßten Dionysos. Allerdings hat der scharfgeschnittene Mund etwas Männliches: aber alles Übrige weist durchaus auf das Ewigweibliche. Man hat an verschiedene Göttinnen und Frauen gedacht: an Aphrodite, Hygieia, Muse, Korinna. Mich will dünken, daß der Kreis des Dionysos den berechtigsten Anspruch (Stirnbinde) hat und der Kopf einer Baccha angehört, welche schwärmerisch bewegt und begeistert aufblickt. Wie die Statue — denn daß der Kopf einer Statue zugehörig, erweist der auch bei der Kopie angedeutete Ansatz, sei es der rechten Hand, sei es eines Attributs an ihrem rechten Ohr — zu ergänzen bez. zu denken ist, vermag ich mit Bestimmtheit nicht zu sagen. Doch will ich an die bacchische Tänzerin

S. 29 ff. (wo alle bisherigen Vorschläge besprochen sind; hinzuzufügen ist Sepp, Ztschr. d. Bayer. Kunstgewerbevereins München 1887, S. 6, der zwischen Oenochoe, Patera, Mysterienbecher schwankt); die Schaper'sche Ergänzung Ztschr. f. b. K. XVIII, S. 168. — Lucy Mitchell, Hist. of anc. Sculpt. p. 441.

1) Vgl. dazu 10. Hall. Progr. a. a. O.; Friederichs-Wolters, Gipsabg. Nr. 1212.

2) Vgl. Julius, Arch. Mittlgn., Athen I. 13. 14. S. 269 ff; Köhler, Arch. Ztg. 34. S. 206; Duhn, Arch. Mitt., Athen II, S. 220. Sybel, Athen. Skulpt., Nr. 2907; Friederichs-Wolters Gipsabg. ant. Bildw., Nr. 1277, 1278; Furtwängler, Samml. Sabouroff zu Taf. 23; Panofka, Antikenschau, Nr. 1, S. 4 ff.; Conze, Berl. Ant. Skulpt., Nr. 610.

des Vatikans[1]) erinnern, die Goethe so entzückte und die in der Haltung des Kopfes wie der rechten Hand Ähnlichkeit mit dem athenischen Marmor hat; auch Binde und Kranz findet sich hier wie dort. Wie dem nun aber sein mag, sicher ist der Kopf ein Originalwerk aus der Zeit des Praxiteles; ja nicht unmöglich, sogar sehr wahrscheinlich ist, daß wir den Rest eines Originalwerkes von Praxiteles selbst vor uns haben.

Den diesmaligen Beschluß der plastischen Neulinge bilde die Herme des Platon,[2]) welche vor kurzem als Geschenk des Grafen Tyskiewicz aus Alessandro Castellani's Hinterlassenschaft ins Berliner Museum gelangt ist; vgl. Fig. 10. Obgleich die Arbeit schlecht und spät, die Nase weggestoßen, die Formen durch Liegen des Marmors in Wasser verwaschen und stumpf, ist die Herme von größter Wichtigkeit durch die inschriftlich gesicherte Benennung, welche uns zum erstenmal das Porträt des göttlichen Philosophen zweifellos





Fig. 9. Marmorkopf vom Südabhang der Akropolis



Fig. 10. Platonherme.

sichert. Seit beinahe vierhundert Jahren ist darnach vergebens geforscht und herumgeraten, hier und da eine Inschriftsherme aber leider kopflos gefunden, dieser oder jener Kopf dafür ausgegeben und andächtig auch geglaubt worden — jetzt endlich haben wir Platon von Angesicht zu Angesicht vor uns! Nicht wenige werden enttäuscht sein, doch entsprechen der große Ernst des Ausdrucks und die Sorgfalt, mit der Haar und Bart gepflegt sind, den Überlieferungen der Schriftsteller. Zu beachten ist die ungewöhnliche Breite der Unterstirn, die nach einigen seinen Namen veranlaßt haben soll. Dank der Berliner Herme haben jetzt schon andere längst vorhandene Köpfe dem Philosophen zugeteilt werden können.

Auf dem Gebiet der Malerei sind die Fresken des alten Hauses im Garten der Farnesina in Trastevere weitaus die bedeutendste und schönste Bereicherung, welche die griechische Kunstwissenschaft im letzten Decennium erfahren hat: ihre musterhafte Veröffentlichung, zum

1) Abgeb. und bespr. Visconti, Pioel. III, 30; Clarac, Mus. 592, 1660; Winckelmann, Kunstgesch. V. 3 § 5; Goethe, Ital. Reise, Brief vom 7 3. 1787 und Aprilbericht, Rom 1788; u. a. m.

2) Vgl. Helbig, Arch. Jahrb., I, S. 71 ff.; Heydemann, Jenaer Litteraturzeitg. III. S. 177 ff.; u. s. w.

Teil farbig, bildet den Schwanengesang der ehrwürdigen Monumenti inediti dell'Instituto di corrispondenza archeologica (XI 44 48 und XII 5 8; 17 34)[1]. Leider sind sie teilweise arg mitgenommen — aber wo du's packst, da ist es interessant! Dem Kunstfreund wie dem Künstler thut sich eine unversiegliche Fundgrube von Schönheiten und Neuheiten im Ganzen wie im Einzelnen, im Figürlichen wie im Ornamentalen auf. Bewunderungswürdig ist die klare Teilung der Wandfläche, die phantastische Verflüchtigung der Architektur, die Fülle von göttlichen und menschlichen Gestaltungen jeder Art, die überall angebracht sind. Gemälde mythologischen Inhalts erscheinen darunter nur selten, doch finden wir z. B. die Pflege des Bacchuskindes, die Schmückung der Aphrodite, die Ausgelassenheit des Thiasos dargestellt. Entstanden in Augusteischer Zeit, bietet die Malerei ein schönes Beispiel des reifen sogen. Architekturstiles; in dem einen Raum ist inmitten der Ornamente eingekratzt CEΛEYKOC EΠOIEI — doch jedenfalls der Name des griechischen Handwerkers, der da thätig war. Und griechische Schönheit und Anmut atmet die dort erhaltene Malerei auf Schritt und Tritt. Die Übereinstimmung mit der campanischen Wandmalerei wird man ebenso leicht ersehen wie die Verschiedenheiten, welche zwischen beiden vorhanden und durch den künstlerischen Abstand zwischen Rom und Pompeji, zwischen Hauptstadt und Provinz nur zu sehr begründet sind. Bei der großen Vollendung und verhältnismäßigen Seltenheit der hauptstädtischen Bilder ist die Mitteilung jedes Fundes von Wert und doppelt anzuerkennen, daß man Unterlassungssünden der Vergangenheit nach Kräften gutzumachen sucht und z. B. die schon vor fünfundzwanzig Jahren entdeckten Fresken der Livia-Villa ad gallinas veröffentlicht, deren landschaftliche Schönheit und künstlerische Höhe jeder Beschreibung spotten. (Antike Denkmäler I Taf. 11; 24 und ff.; vgl. Woermann, Landschaft in der Kunst der Alten S. 330 ff.) Die fortgesetzte Aufdeckung Pompeji's steuert daneben mehr quantitativ als qualitativ bei: alljährlich finden sich Wandbilder auf Wandbilder, aber nur ganz vereinzelt sticht einmal ein Bild entweder durch Eigenart und Neuheit des Inhalts oder durch Vollendung und Schönheit der Ausführung hervor. Unter den Funden der letzten

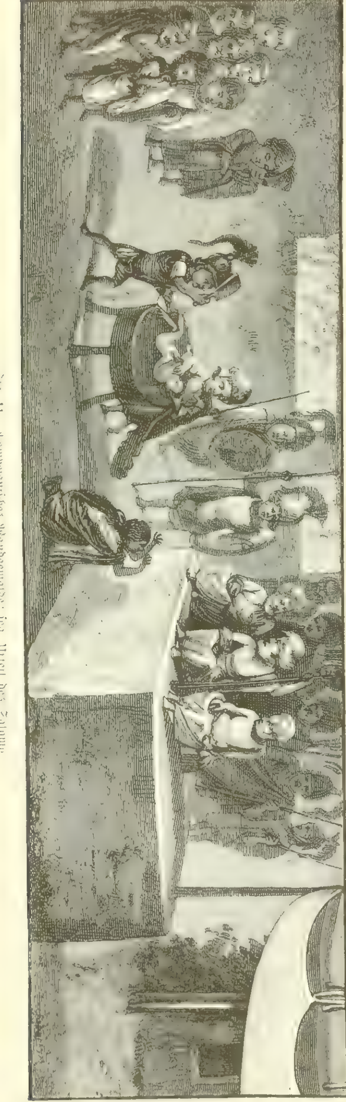


Abb. 11 Pompejanisches Wandgemälde: das Urteil des Salomo

1) Vgl. dazu außer in dieser Zeitschrift XVII S. 236 ff. noch Notizie degli Sc. de' Linc. 1880. IV. S. 138 ff.; Lenormant, Gaz. Arch. VIII. 15 16. S. 98 ff.; Mau, Annali 1882. S. 301 ff; 1884, S. 307 ff.; 1885, S. 302 ff.; Gesch. Wandm. Pomp. S. 215 ff; Hülsen, Annali, 1882, S. 309 ff.; u. a. m.

Jahre erregte die Kunde, daß eine parodische Darstellung[1]) des „Urteils des Königs Salomo“ gefunden sei, in den weitesten Kreisen berechtigtes Aufsehen; s. Fig. 11. Aber obgleich für diese Deutung des Pygmäenbildes selbst Giovanni Battista de Rossi eintrat und im ersten Augenblick die Richtigkeit der biblischen Erklärung zweifellos scheint, hat sie sich doch in jeder Hinsicht als unhaltbar und irrig herausgestellt. Ein Jude oder Christ hätte natürlich ein solches Zerrbild weder bestellt noch geduldet; ein Römer oder Grieche aber besaß nicht die biblische Kenntnis, um eine Karikatur zu schätzen. Die Umgebung der Darstellung — es reiht sich anderen Pygmäenscenen an — weist auf alexandrinische Vorlagen, welche irgend eine uns unbekannte griechische Komödienscene oder aber vielleicht eine Entscheidung jenes sagenhaften ägyptischen Königs Bokchoris persifliren, der an Weisheit dem Nachfolger Davids nicht nachgestanden zu haben scheint.

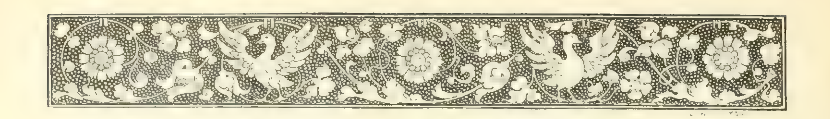
Halle, März 1888. H. Heydemann.

(Fortsetzung folgt.)

1) Abgeb. u. bespr. z. B. Viktor Schultze, Daheim 1883, Nr. 5.; Overbeck, Pompeji 4, S. 583 ff.; Sogliano, Not. degli scavi 1882, S. 323 ff.; De Rossi, Bull. dell'Inst. 1883, S. 37 und S. 65; Mau l. c. S. 230; Lumbroso, Mem. dell'Accad. dei Lincei, Ser. III. Vol. XI. S. 383 ff.; u. s. w.



Fig. 12. Genrescene. Terracotta aus Myrina.



Stanislaus Stoß, Goldschmied und Bildhauer in Krakau und Nürnberg.

Von Leonard Lepszy.

Bei der Durchsicht der Innungsbücher der Goldschmiedegenossenschaft in Krakau habe ich daselbst den nachfolgenden Vermerk, welcher die Verdingung von Lehrknaben in die Goldschmiedezunft betrifft, vorgefunden:

Item Stoschs hot vorsproche seym hern Woitken czu dinẽ vj (6) jor angehaben võ sunte Johañess. In dem lxxiiij (1474) Jore.[1])

Wenn man sich in die Epoche der mangelhaften Führung der Bücher des 15. Jahrhunderts hineindenkt und erwägt, daß der eben angeführte Vermerk nur von der Hand eines Goldschmiedes geschrieben ist, und wenn man sich erinnert, daß der berühmte Bildschnitzer Veit Stoß ebenfalls Stosch, Stwosz, Stoß 2c. geschrieben wird, so wird man unwillkürlich dahin geführt, daß der, später als „Stenczel Stwossz" angemerkte Goldschmied identisch mit dem bei „Herrn Woitken" verdingten „Stoschs" ist.

Aus der obigen Aufzeichnung läßt sich, wenn auch nicht mit voller Genauigkeit, so doch wenigstens annäherungsweise die Zeit, wann er geboren ist, ermitteln. — Nehmen wir an, daß das Alter des in die Lehre aufgenommenen jungen St. Stoß, wie es auch heutzutage Brauch und Sitte ist, zehn bis vierzehn Jahre beträgt, so erhalten wir durch Subtrahirung dieser Ziffer sein Geburtsjahr. Die spätere Thätigkeit berechtigt uns gewissermaßen zu der Annahme, daß der Knabe frühzeitig entwickelt war und das hervorragende Talent bald die jugendliche Seele durchschimmerte, was zur Folgerung hat, daß bei ihm zeitlicher als bei seinen Spielgefährten die Lachesis den ernsten Lebensfaden zu spinnen angefangen haben dürfte; aus diesem Grunde sind wir geneigt, das Jahr 1464 als das Jahr seiner Geburt anzusehen.

Allem Anschein nach war Stanislaus der erstgeborene Sohn des Veit Stoß, geb. 1438, † 1533[2]), welcher damals d. i. zur Stunde, als der zukünftige Goldschmied und Bildschnitzer die Welt erblickte, circa 26 Jahre alt sein konnte; dies wäre auch eine Andeutung dafür, daß der Meister Veit Stoß um das Jahr 1463 seine erste Ehe einging.

In Krakau geboren[3]), wurde Stanislaus Stoß mit dem Namen des Patrons dieser Stadt getauft, den seine Mutter, eine Krakauerin[4]), deshalb wählte, um dadurch ihrer Pietät für den Schutzpatron Ausdruck zu verleihen.

Entsprechend der Verdingung wird er nach sechsjähriger Lehrzeit beim Goldschmied Woitken als sechzehnjähriger Knabe, also im Jahre 1480, zum Gesellen werden. Dann ver-

1) Innungsbuch, Nr. 167, S. 11. — Eine sehr kurze und mit falschem Datum versehene Erwähnung von diesen Aufzeichnungen macht Dr. K. Hoszowski in seiner Broschüre „Wit Stwosz", Krakau 1881, S. 32.

2) Nach Johann Neudörfer ist er im 95. Jahre seines Lebens gestorben; da nun aber sein Sterbejahr unstreitig das Jahr 1533 gewesen ist, so nehmen wir keinen Anstand, das Jahr 1438 als sein Geburtsjahr zu betrachten, welche Ansicht auch durch vorstehende Angaben verstärkt wird.

3) Siehe unten, S. 92, Note 5.

4) E. Rastawiecki, Slownik u. s. w. II. 237.

schwindet auf ziemlich lange Zeit jede Kunde von dem jungen Adepten der Goldschmiedekunst; so viel ist jedoch sicher, daß er nicht müßig gesessen hat, sondern fleißig lernte und arbeitete: darüber belehrt uns seine spätere Thätigkeit und Befähigung, die ihm Ansehen und Ehrenämter bei seinen Mitbürgern verschaffte. Es wäre demnach anzunehmen, daß er noch von seinem ruhmvollen Vater in der Bildhauerei und Malerei unterrichtet wurde.

In den vermutlichen Wanderjahren wurde sicherlich das altertümliche Nürnberg zum Ziele seiner Reise, wo er die Vollendung im Ausuben der in der Heimat erlernten Kunst zu erstreben hoffte; später kehrt er in seine Vaterstadt zurück, und den ersten Beleg hierfür finden wir in den Innungsbüchern der Goldschmiede, wo es heißt:

Item Her Stenczel Stvossz hot aň knabň vor dyng Stenczel Hynek auff vij (7) Jor von synt Mychel. — In Jore 1495.[1]

Er erscheint also in diesem Jahre (c. 31 Jahr alt) als Meister seines Zeichens, was aber zur Folge hat, daß er wenigstens ein Jahr bereits in Krakau sich befindet; denn so will es die Goldschmiedeordnung: „Welcher Geselle Meister werden will, der soll zum mindesten ein Jahr unter ihnen auf dem Handwerk gedient haben;" erst dann durfte er sein Meisterstück machen, „einen silbernen Becher, ein Siegel und einen Stein in Gold faßen"[2]; hoffentlich hat Stanislaus Stoß dieser Bedingung einige Jahre früher Genüge geleistet.

Das bei den Goldarbeitern beliebteste Stadtviertel in Krakau war die Brudergaße; hier errichteten sie ihre Kräme, hier hatte ihr Amt seinen Platz gefunden und hier hatten sie auch ihre Wohnhäuser, — hier siedelte sich ebenfalls Stanislaus Stoß an, um seine Werkstätte einzurichten; denn wir lesen wiederum in dem genannten Buche die Notiz, daß im Jahre 1497 der Goldschmied Stenczel von d' brud' gasse[3] einen Lehrling sich ausbedungen hat. Zur Annahme der Identität des vorgeführten Stenczel mit dem Sohne des Veit veranlaßt uns der Umstand, daß Stanislaus Stoß auch in späterer Zeit in der Malerinnung oft auf ähnliche Weise nur mit dem Vornamen kurz genannt wird.

Die obigen Vermerke über seine Thätigkeit als Goldschmied sind außerordentlich spärlich; daher muß man dem Gedanken Raum geben, daß Stanislaus Stoß zu gleicher Zeit auch anderwärtig beschäftigt war und namentlich in der Arbeitsstube seines Vaters, um dort tüchtig zum Entstehen der Veit Stoßschen Skulpturwerke beizusteuern.

Ein Jahr früher (1496) übersiedelte sein Vater nach Nürnberg, und Krakau verlor dadurch die ausgezeichnetste künstlerische Kraft. Die daraus entstandene Lücke konnte niemand besser ausfüllen als sein Schüler, — und sein Schüler mußte der in der Mitte der durchaus künstlerischen Familie aufgewachsene Sohn des Veit Stoß gewesen sein, sobald sein Name in den archivalischen Vermerken der Goldschmiede gänzlich verschwindet, um als Bildschnitzer die Stelle seines ruhmreichen Vaters einzunehmen, um mit der Glorie seines Vaters umflort die Werkstätte zu führen, deren Entwickelung und deren Absatz ihrer Erzeugnisse unter dem Einflusse des berühmt gewordenen Namens gesichert war. Natürlich mußte der neue Bildschnitzer, wenn ihm nicht eine besondere Nachsicht zu teil wurde, die durch die Innungsordnung vom Jahre 1490 bedingten „vier Jahre Lehrzeit und zwei Jahre Wandern in anderem Lande" mitmachen, sowie auch das hergebrachte und vorgeschriebene Meisterstück, bestehend aus einem Marienbild mit dem Kinde, einem Kruzifix und dem Heiligen Georg auf dem Rosse, ausführen, und erst dann durfte er seine Bildhauerwerkstatt eröffnen.[4]

Im Jahre 1505 arbeitet Stanislaus Stoß als Bildschnitzer[5] und in dem neuen Beruf lächelt ihm das Glück, sein Talent gewinnt Anerkennung und er erwirbt sich ein Vermögen;

1) Innungsbuch, Nr. 167, S. 22

2) A. Essenwein, Die mittelalterlichen Kunstdenkmale der Stadt Krakau, Leipzig 1869, S. 26: „Statut der Goldschmiede v. J. 1489."

3) Innungsbuch, S. 23.

4) A. Essenwein, S. 21.

5) A. Essenwein, S. 24: „Stenczel Stosh Snyczer, jus habet. Hic oriundus, literam testim non indiget, quia pater suus Veyt Snyczer jus civile resignaverat."

denn schon nach vier Jahren ist er im stande, sich ein Haus durch Kauf zu erwerben, wie dies folgende Notiz aus dem Jahre 1509 beweist:

„Der ersame her Zeyfred Bethman unser mitpruder hat bekanth, das her seyne haws awff der breutengassen gelegen, vorkawft hat Stanislaos Sthos dem Schnitzer, vor 200 unde XX. guld. zu halben schocken.“ [1])

Im Jahre 1516 verkauft St. Stoß dem Goldschmied Mathis um 260 fl. ein anderes, als sein eigen bezeichnetes und neben der St. Peterskirche in der Grodgasse gelegenes Haus und statt dessen erlangt er in den Jahren 1516 und 1519 im teilweisen Kauf ein Haus von den Geschwistern seiner Frau [2]), die gewiß ihrem Ehemann als Mitgift den einen Teil des Hauses brachte, und dadurch wird er zum alleinigen Besitzer desselben Hauses.

Das Ansehen und die Beliebtheit bei seinen Zunftbrüdern verschaffen ihm die Seniorwürde der Malerinnung, zu welcher außer den Malern auch die Schnitzer und Glaser gehörten und zwar in den Jahren 1515, 1516, 1522, 1524 und 1527. [3])

Von seinem Familienleben weiß man sehr wenig. Seine Frau Magdalena war die Tochter eines Malers Namens Mertin und Schwester gleichfalls eines Malers Namens Niclos [4]). So vereinigten sich zwei Künstlerfamilien durch das Band der Verwandtschaft, welches noch enger durch das Wechseln des Lebensberufes, durch den Übergang des Stanislaus Stoß in den Verband der Malerinnung geknüpft wurde. Die Frau Magdalena beglückte ihren Mann mit zwei Töchtern; [5]) die ältere, Anna, war mit dem Hans Plattner, Bürger zu Krakau, verheiratet, die jüngere, Margareta, zur Zeit des Ablebens des Künstlers noch minderjährig.

Unglückselig war um diese Zeit (1527) das Los seines greisen, berühmten Vaters Veit; [6]) im Jahre 1526 starb seine zweite Frau und er selbst ward augenkrank, arbeitsunfähig, in Prozesse verwickelt und verstoßen. (Konnte nicht einmal die Hilfsarbeiter finden, um den eingegangenen Verpflichtungen nachzukommen, weil man bei einem gebrandmarkten Menschen nur ungern Dienst annahm.) Bei solchem Sachverhalte ist mit Sicherheit anzunehmen, daß er die Hilfe seines Sohnes, des Bildschnitzers Stenczel, gebraucht und gezwungen war, ihn nach Nürnberg zu berufen. Es ist auch nicht außer Acht zu lassen, daß zu Ende des zweiten Dezenniums des 16. Jahrhunderts durch Vermählung Sigismunds I. mit der Bona Sforza (1518) der Einfluß der italienischen Künstler, welche die reinsten Formen des Renaissancestiles dem polnischen Boden eingepflanzt haben, die heimischen Meister, die noch der Stoßschen Eigenart huldigten, der mächtigen Stütze des Königs und des königlichen Hofes beraubte. So wird auch der Erwerb für den Stanislaus Stoß sich ungünstiger gestalten, und das wird gleichfalls einen Beweggrund mehr bilden, der ihm Krakau zu verlassen und anderswo reichlicheren Verdienst zu suchen gebietet.

Nach dem Jahre 1527 [7]) verließ auch wirklich Stanislaus Stoß, um seiner Sohnespflicht Genüge zu leisten, die Stadt Krakau, verließ sie, um nie mehr in seine Heimat zurückzukommen; denn dort in der Mutterstadt deutscher Kunstbildung, welche so großen Einfluß auf Krakau's Kunst und Leben im Mittelalter ausübte, ereilte ihn der Tod. [8])

Seine Frau Magdalena tritt schon im Jahre 1530 als Witwe auf. [9]) Also kaum ein

1) A. Grabowski, Starozytnosci hist. polskie Kraków 1840. I. 446.

2) A. Grabowski, Starego Krakowa zabytki. Krakau 1850. S. 160.

3) Ebendaselbst.

4) Mit derselben Malerfamilie scheint auch Veit Stoß befreundet gewesen zu sein; vergleiche A. Essenwein, S. 23.

5) A. Grabowski, S. 157 und 160. Dasselbe, aber nach dem Nürnberger Archiv, in Dr. G. W. K. Lochners „Johann Neudörfers Nachrichten von Künstlern und Werkleuten in Nürnberg 1547“ Quellenschriften X., S. 98. Wien 1875.

6) Vergl. Dr. Holland „Deutsche Charakterbilder“. München 1864. S. 129 u. 131.

7) Nach A. Grabowski, Skarbniczka. Leipzig 1854, S. 93, erscheint er noch im Jahr 1527 als Innungsältester und leistet die Bürgschaft für den Maler Veit aus Radom.

8) A. Grabowski, Zabytki 2c. S. 161.

9) Ebendaselbst.

oder höchstens zwei Jahre konnte Stanislaus bei seinem Vater in Nürnberg weilen, er starb im Alter von circa 66 Jahren.

Drei Jahre nachher hat auch Stanislaus' Vater das Zeitliche gesegnet und in seinem Vermächtnis reichlich seine Erben bedacht; aber noch lange nach seinem Tode hat sich vor den Krakauer Schöffen in Angelegenheit dieser Erbschaft ein Prozeß abgespielt, worin Hans Plattner, nachdem derselbe (A. D. 1534. fer. 6ta die S. Dionisii) nur die Summe von 240 fl. von den Exekutoren in Nürnberg übernommen zu haben erklärt, in keinem guten Licht sich zeigt. [1])

Die Frau Magdalena hat es bald für gut befunden, ihren Witwenstand zu wechseln, und suchte sich den neuen Ehegatten in der Person eines Schneiders Namens Mathis aus. Wegen Vormundschaft der minderjährigen Margareta entspann sich ein Streit, weil sowohl die Mutter mit ihrem zweiten Mann als auch der Gemahl der Tochter Anna Hans Plattner dieselbe ausüben wollten; allein im Jahre 1537 hat sich der Rat zu Gunsten der Mutter ausgesprochen und ihre Rechte anerkannt. [2])

Der immer dürftige, aber schlecht informirte Bruder des Stanislaus Stoß, der Görlitzer Goldschmied Florian, in der Meinung, daß der Verstorbene keine Erben zurückgelassen habe, richtete im Jahre 1533 ein Schreiben an den ehrbaren Rat in Krakau, um sich des vermeintlichen Erbfalls zu versichern. [3])

Interessant ist die Bewilligung der Witwe vom Jahre 1530, daß ihre Tochter Anna aus dem Versatze einen Crucifixum ligneum, apud Mathis Goldslaer in octo flor. invadiatum auslösen darf; ebendort befindet sich eine Erwähnung von den hinterlassenen labores artificii und eines Crucifixus parvus ligneus. [4] Nur das wenige Schriftliche erfährt man über die Skulpturwerke des Künstlers; aber sonderbarer ist, daß wir keine von ihm zurückgebliebenen Spuren der langjährigen Thätigkeit des Stanislaus Stoß vor uns erblicken; und doch lassen seine Stellung als vermögender Bürger, seine Ältestenwürde in der Malerzunft uns glauben, daß es fast unmöglich sei, daß in der alten Königsstadt Krakau nicht eine einzige Arbeit seiner Hand erhalten geblieben wäre. Es muß daher eine Ursache geben, die die Entdeckung seiner Werke fast unmöglich macht, und diese Ursache wird dieselbe sein wie bei den anderen Krakauer Künstlern: das ist der Mangel an Monogrammen.

Der frühere Goldschmied und nachträgliche Bildhauer Stanislaus Stoß erinnert uns durch sein Leben an die ruhmvollen Zeitgenossen: Benvenuto Cellini, Albrecht Dürer, Luca della Robbia, Francesco Francia, Leone Leoni ꝛc. Sie durchlebten nämlich eine ähnliche Lebenslaufbahn, indem sie sich von der Stellung eines simplen Goldschmiedes zu der eines Künstlers im wahren Sinne des Wortes emporgeschwungen haben. Außer der Holzschnitzerei wird er wohl auch die früher als Goldschmied errungenen Kenntnisse im Erzgießen verwertet haben. Alle seine Arbeiten dürften jedoch den Stempel der Zeit, aus welcher sie stammen, an sich tragen, sie werden also der letzten Stilart der Stoßischen Zeit angehören, in welcher die Eigenart des Mittelalters den Schöpfungen der Bildhauer noch unverkennbar eingeprägt ist, obwohl dieselben unter dem Einflusse der herannahenden Renaissance an der Grenzlinie zweier Epochen stehen. Solcher vaterlosen Werke giebt's in Krakau mehrere.

Der Innungsälteste Stanislaus Stoß erscheint uns als der Berufene, um die Krönungsstätte der polnischen Könige und andere Gotteshäuser der Residenz mit seinen Skulpturen

1) Dr. Lochner S. 98 und 107. Nach geschehener Abrechnung bekam Hans Plattner als „Anwalt Anna seiner Ehewirtin, auch Margaretha ihrer Schwester, beide Stenzel Stossen seligen nachgelassener Töchter", — „62 fl. an Gold, 480 fl. 5 Pfd. 12 Pfg. an Münz, darin die 109 fl. 1 Ort, so benannter Stenzel seliger in seinem Leben empfangen gehabt, auch gerechnet und eingezogen sind, und an Silbergeschirr und Hausrat 53 fl. 4 Pfd. 20 Pfg., samt etlicher Kunst und gemachten Arbeiten (10. Febr. 1534). — Am 28. Juni 1542 erhielten die genannten Erben als Nachzahlung 73 fl. 7 Pfd. 19 Pfg."

2) A. Grabowski, S. 157—161.

3) „Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit", 1879, S. 109.

4) A. Grabowski, S. 161.

auszustatten. Gründliche Forschungen, die jetzt die hiesigen Gelehrten der Geschichte der Kathedrale und anderer Kirchen Krakau's widmen, werden vielleicht in dieser Hinsicht manche Aufklärung bringen.

Ich benutze die Gelegenheit, um zu erwähnen, daß in der St. Martinskirche in Warschau drei polychrome Holzfiguren 2,40 m hoch, die dem Veit Stoß zugeschrieben werden, ans Tageslicht gebracht worden sind und durch den Entdecker, den gelehrten Geistlichen Szaniawski, durch eine ausführliche Beschreibung mit zinkotypischen Abbildungen zur Veröffentlichung gelangten.[1]) Sie stellen dar: den heil. Christoph, Erasmus und Nikolaus. Es werden das wahrscheinlich Standbilder aus dem Langhause einer gotischen Kirche sein, wie ähnliche an den vier Pfeilern in der Krakauer Kathedrale zu sehen sind[2]), die sich in der Flut der Zeit hierher verirrten.

Krakau, im Mai 1888.

Brentano's Entwurf für die neue Domfassade in Mailand.

Mit Abbildung.

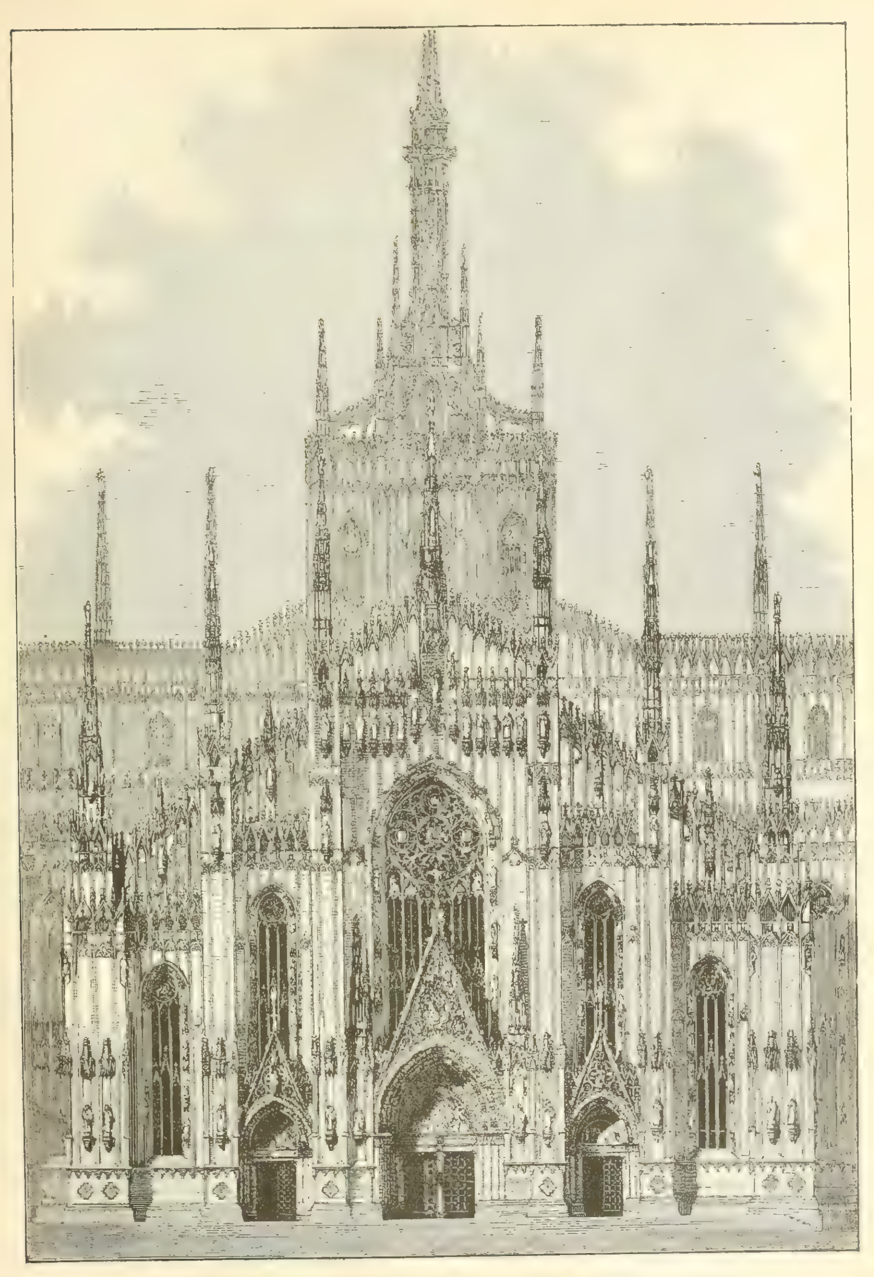
Die vorliegende Abbildung des preisgekrönten Entwurfes von Giuseppe Brentano mag den Kunstfreunden besser als viele Worte veranschaulichen, wie die auszuführende Umgestaltung gemeint ist. Zieht man dabei vor allem in Betracht, wie wenig das ursprüngliche Gepräge des Gebäudes verändert wird, so dürften dadurch auch die Befürchtungen derer die mit Zärtlichkeit an dem Bestehenden hängen, beschwichtigt werden, um so mehr, da diese eigentlich zwei ganz heterogenen Richtungen angehören. Man sieht, die fünf Schiffe der Kirche treten in ihren richtigen Proportionen der Breite und der Höhe ganz klar in dem Fassadenentwurf hervor; namentlich die mittlere Abteilung gewinnt bedeutend an Erhabenheit durch ihre richtige Breite, dank der Vereinfachung der einschließenden Pfeiler, dank dem reichen und auf die edelste Weise verzierten Portal mit dem hochaufstrebenden Giebel, dem großartigen Fenster und der leicht emporgebauten giebelförmigen Bekrönung, welche den Wünschen der Jury gemäß, in der Ausführung noch etwas höher gestaltet werden soll. Desgleichen soll die Öffnung des Hauptportales etwas erhöht werden. Durchaus entsprechend sind die Seitenportale. Die äußersten Abteilungen sind auf die natürlichste Weise nach dem Muster der Seitenschiffmauern angeordnet. — Mit Freude dürfen wir der Herstellung des Holzmodells entgegensehen, welches der Architekt im Laufe des Jahres 1889 zu vollenden hat, indem wir überzeugt sind, daß sich darin all die Vorteile seines Projektes plastisch und im Zusammenhange mit dem ganzen Gebäude darstellen werden.

Giuseppe Brentano, heute ein Jüngling von kaum 26 Jahren, von mütterlicher Seite ein Enkel des bekannten Musikverlegers Tito Ricordi, ist aus Mailand gebürtig; sein Vater, ein dortiger Arzt, starb schon vor längerer Zeit; Guiseppe betrieb seine Fachstudien in dem technischen Institute daselbst unter der Leitung von Prof. Camillo Boito. Nach Beendigung der Kurse wurde ihm gleich das Glück zu teil, sich im Auslande, u. a. auch in Wien, umsehen und weiterbilden zu können, Dank der Erwerbung eines Preises bei einer Konkurrenz in Siena. Er benutzte die Gelegenheit, um sich mit den Hauptkirchenbauten gotischen Stiles bekannt zu machen, indem er sich zugleich in das eingehendste Studium des Mailänder Domes vertiefte. So gelang es ihm denn, seine früheren Entwürfe bedeutend zu vervollkommnen und den ersten Preis unter den Mitbewerbern zu erlangen. Dieser beläuft sich, nach der Bestimmung des Programmes, auf 40000 Lire. Die eine Hälfte davon ist ihm bereits zu teil geworden; die andere erhält er, sobald er das Modell seines Projektes, im Maßstabe 1:20, fertiggestellt haben wird. — Von der italienischen Regierung wurde Brentano kürzlich zum Ritter der Eisernen Krone ernannt.

G. F.

1) Tygodnik illustr. Nr. 279 und 281. Warschau, 5. Mai 1888.

2) A. Essenwein, S. 80.



G. Brentano's preisgekrönter Entwurf für die Fassade des Mailänder Domes





Familienbild in der Braunschweiger Galerie.

Zwei Cornelis de Vos in der Braunschweiger Galerie.

Mit Abbildung.

In den Katalogen der Braunschweiger Gemäldegalerie werden die Nummern 206 und 207 seit längerer Zeit dem Jan van Ravesteyn zugeschrieben. Beide Bilder sind unbezeichnet. Das größere, ein schönes Familienstück (Nr. 206), galt sogar für ein Hauptwerk dieses Meisters.[1] Im letzten Frühjahr besuchte ich die Galerie mit Dr. Eisenmann, einem der besten Kenner der alten Holländer, und als ich mit ihm vor diesem schönen Bilde stand, rief ich unwillkürlich aus: „Aber, hören Sie, das ist doch sicher kein Ravesteyn, das ist ja . . . . ." Hier unterbrach mich Eisenmann: „Halt, warten Sie, Sie wollen sagen: es ist ein Cornelis de Vos!" Und das war eben der Name, der mir auf den Lippen geschwebt hatte. Es ist nicht das einzige Beispiel der Verwechselung dieser Meister. So heißt ein schönes Frauenporträt in der Galerie Aremberg zu Brüssel, ein untrüglicher Cornelis de Vos, noch immer Ravesteyn. Beide Künstler (besonders der letztere) sind noch nicht genügend bekannt und noch zu wenig gründlich studirt und verglichen. Wäre dieses der Fall, würde man auch in dem großen sogenannten Hals zu München endlich allgemein eins der Hauptwerke dieses großen Meisters sehen; die Früchte von Snyders auf dem zuletztgenannten Werk sprechen übrigens schon zu stark für die vlämische Herkunft, um es noch länger den Namen „Hals" tragen zu lassen.[2] Herr Werner Dahl hat wohl ganz recht, wenn er „Die singenden Knaben" in der Kasseler Galerie mit dem verdächtigen Monogramm (Nr. 196) für eine Arbeit des Cornelis de Vos, nicht des Hals hält.

Nun haben de Vos und Ravesteyn in der That zuweilen eine gewisse Ähnlichkeit. Beide haben eine großartige Auffassung des Porträts; ein großes Kompositionstalent, welches Ravesteyn freilich nur selten, z. B. in seinem Schützenstück vom Jahre 1618, zur Geltung bringen konnte. Und in Ravesteyn's späterer Zeit (nach 1630 etwa) haben dessen

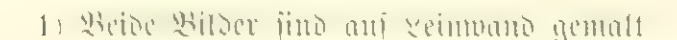
1) Als solches ist es auch noch in Woermanns Geschichte der Malerei abgebildet.

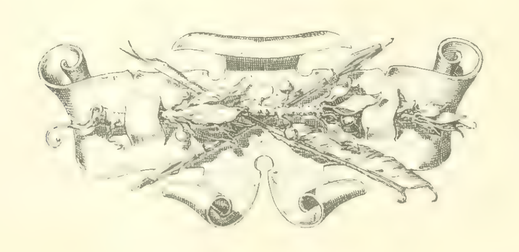
2) Max Rooses hat den Münchener „Hals" schon vor Jahren dem ihm ja so vertrauten Antwerpener Cornelis de Vos zugeschrieben.

Pinselführung und kühler werdendes Kolorit auch etwas Verwandtes mit Cornelis de Vos. No. 125 in Braunschweig, das männliche Porträt (*Der Rechtsgelehrte*) ist 1622 datirt. Das Kostüm des *Familienbildes*, welches bis zum heutigen Tage als eins der *Hauptwerke Ravesteyn's gegolten hat* (vergl. die Abbildung), erlaubt es uns nicht, dieses Werk viel später zu setzen. Im Gegenteil möchte ich es noch eher für ein paar Jahre früher gemalt halten. Wenn wir es nun mit den authentischen Werken des Ravesteyn vergleichen, z. B. mit dem großen Schützenbilde von 1618 im Haag, welch ein Unterschied im Kolorit! Im Haag glühende Farben, eine wirklich gar zu rote Karnation, welche Ravesteyn später zu mildern wußte, ein kräftiger pastoser Farbenauftrag. In Braunschweig dagegen ein viel kühlerer Ton, fast etwas ins Schwärzliche spielend, und schon ein bedeutenderer Gesamtton, den wir bei Ravesteyn früher vermissen.[1] Dabei — und das ist kein geringer Beweisgrund in dieser Angelegenheit — ist die Tracht auf dem Braunschweiger Bilde *vlämisch, nicht holländisch*. Nur ganz ausnahmsweise gingen Holländerinnen nach vlämischer Sitte gekleidet; man suche einmal auf den Bildnissen *Miereveltś* und seiner holländischen Zeitgenossen nach ähnlichen schmalen und dabei so furchtbar hoch aufgebauten, breit gefalteten Kragen! Auch das Kostüm der drei jungen Herren ist vlämisch mit einem in Antwerpen damals üblichen spanischen Anflug, *nicht holländisch*.

Wie mir Bode mitteilte, hält er den Braunschweiger Rechtsgelehrten schon seit längerer Zeit für eine Arbeit des Cornelis de Vos. Wer sich noch nicht entschließen kann, ihm auch das *Familienbild* zuzuschreiben, folge meinem Rate: er reise von Berlin mit seinem schön bezeichneten C. de Vos über Brüssel (mit dem herrlichen Selbstporträt des Meisters) nach Antwerpen und studire dort eifrig „*Die Rückgabe der heiligen Gefäße an St. Norbert*“ aus dem Jahre 1630 und das schöne Bildnis des *Abraham Graphens*. Sehr richtig sagt Woermann: „Charakteristischer und besser als durch diese Bilder kann man Cornelius de Vos überhaupt nicht kennen lernen.“ Von Antwerpen nehme man ein Billet nach dem Haag und gehe dann schnurstracks in das „Gemeentemuseum“ am Vyverberg. Dort ist Ravesteyn mit Bildern aus den Jahren 1616, 1618, 1636 und 1638 vertreten; noch frühere Arbeiten — welche aber den Braunschweiger Bildern immer weniger ähnlich sehen wegen der rötlichen Karnation und des festen Farbenauftrags — sieht man im nahegelegenen Mauritshuis. Was man aber *nicht* thun soll, ist folgendes: nur im Braunschweiger Museum den einen nicht zum Maßstabe geeigneten C. de Vos betrachten und dann sofort ausrufen: „Das soll derselbe Meister der beiden Ravesteyn sein? Nie und nimmer.“

Man lasse nicht außer acht, daß der Nichteingeweihte genau dasselbe Urteil fällen würde, wenn er nichts von Rembrandt gesehen hätte als den Simeon (1631) oder die frühen Bilder in Berlin, Cassel, Gotha u. s. w. und man ihm die ergreifende Braunschweiger Familiengruppe als ein Werk desselben Meisters vorhalten würde. A. Bredius.


1) Beide Bilder sind auf Leinwand gemalt.





Bücherschau.

Wiener Galerien. Heliogravüren von J. Löwy, k. k. Hofphotographen in Wien, mit erläuterndem Text von Dr. Oskar Berggruen, Dr. Cyriak Bodenstein, Kustos Eduard Chmelarz, Dr. Theodor Frimmel, Dr. Albert Ilg, Dr. Josef Strzygowski und Prof. Dr. Franz Wickhoff. VI Lieferungen in Großfolio. Verlag von V. A. Heck, 1888. Druck der Kupferdruckerei der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst.

Der Gedanke, die bedeutenden Gemälde der Wiener Privatgalerien den Kunstfreunden in möglichst gelungenen Heliogravüren so zu sagen ins Haus zu bringen, ist jedenfalls sehr löblich; ist es doch zweifellos, daß ein bequemes, nach Lust und Laune wiederholtes Betrachten jedes einzelnen Blattes mehr fördert, als der flüchtige Besuch einer ganzen Sammlung, wo die zahlreichen neben einander hängenden Originale sich um die Aufmerksamkeit des ästhetischen Lustwandlers streiten. Liegt jeder Vervielfältigung nun gar, wie es hier der Fall ist, ein erläuternder Text bei, so ist selbst dem oberflächlichsten Dilettanten Gelegenheit geboten, sich weiter zu bilden. Es kommt dabei vor allem darauf an, daß die Auswahl der Reproduktionen eine strenge und gediegene sei.

Fragen wir nun, wer dieselbe getroffen habe, so erhalten wir keine Antwort und unser Vertrauen in die Nützlichkeit der ganzen Publikation wird hierdurch keineswegs gestärkt. Selbst ein Sammelwerk bedarf eines einheitlichen Charakters, eines Mannes, der es als Ganzes ersonnen, in allen seinen Teilen ordnet, kurz eines ausgearbeiteten Programms. Da es uns an einem solchen gebricht, müssen wir uns durch eine vorläufige Durchsicht der bisher erschienenen sechs Hefte Rates erholen. Durch diese belehrt, erkennen wir, daß die Herausgeber dem Zeitgeschmack insofern entgegenkommen, als sie in weit überwiegender Anzahl Bilder der vlämischen und holländischen Schule auswählten, aber auch keineswegs versäumten, uns die deutschen Hauptmeister Dürer und Holbein vorzuführen, ja selbst den unerschöpflichen Tintoretto mit einem Dogenbildnisse zur vollen Geltung zu bringen; neben welchen sich dann freilich ein oberflächlicher Maratta, ein novellistischer Guercino fast zu unbedeutend ausnehmen. Von allen Arten der Malerei ist bis jetzt die Landschaft am stiefväterlichsten behandelt; mit dem einzigen Ausschluß von Stillleben, der ein grundsätzlicher zu sein scheint, findet man alle anderen Genres vertreten — wenn auch nicht immer durch Kräfte ersten Ranges.

Das Werk wird durch Gemälde aus der gräflich Czerninschen Galerie eröffnet. Der Stifter derselben, Graf Rudolf, läßt sich bei dieser Gelegenheit durch den Chevalier de Lampi, die Dame des Hauses durch Madame Louise Vigée le Brun, beziehungsweise durch die beiden mit diesen Künstlernamen geschmückten Porträts vertreten. Auf deren Einladung hin haben sich mehrere längst hochangesehene Hauptbilder der kostbaren Sammlung in gewählten Abdrücken eingefunden, Stern an Stern: Dürer, Jan van der Meer von Delft, Paul Potter, Hondecoeter und jener herrliche Jacob Ruisdael, der keiner Signatur bedarf. Der sogenannte Gerard Terborch, „Herr und Dame in einem Gartenportikus“ ist unserer Überzeugung nach den angeführten Werken nicht ebenbürtig. Terborch, dieser feinfühligste aller Kleinmeister, ist der vertraute Freund der von ihm geschilderten Personen; er verrät uns ihre keimenden Gefühle, ihre geheimen Gedanken. Läßt sich nun im Geschmack, in der Natürlichkeit ihrer dargestellten Wesenheit kaum einer mit ihm vergleichen, so steht er in der

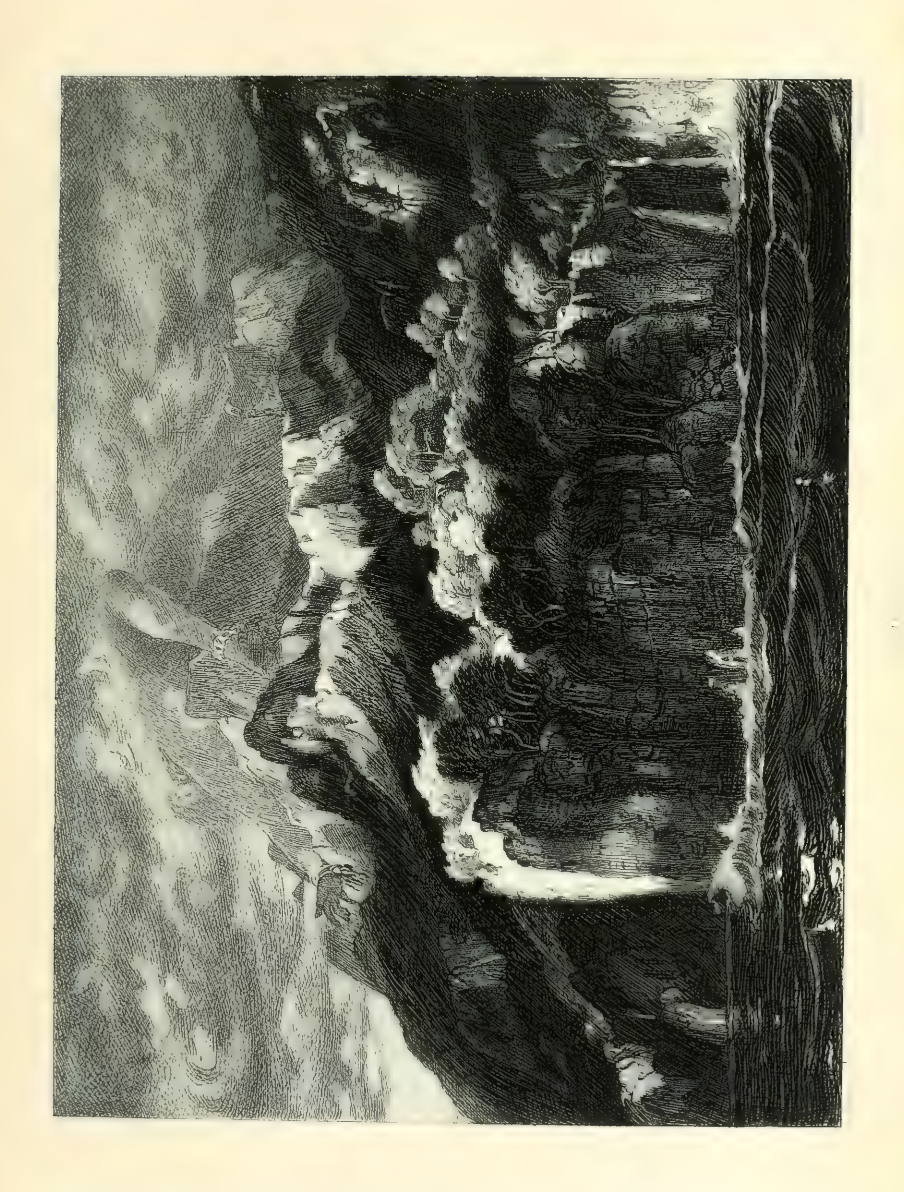
geistreichen Andeutung ihres Seelenlebens geradezu unerreicht da. Was aber zeigt uns die gelungene Heliogravüre nach dem in Rede stehenden Bilde? Zwei steife Personen, die kein geistiges oder gemütliches Band vereinigt, die nur neben einander, nicht für einander geschaffen scheinen, deren Blicke sich nicht einmal suchen, deren Körper sich nicht einmal zuneigen, kurz ein geistloses, auf den Farbenkontrast zwischen ihrer und seiner Toilette mit allzu mühsamer Absicht herausgearbeitetes Effektstück. Wahrlich, es wäre allenfalls gut genug für Kaspar Netscher. Von den Reproduktionen der bisher angeführten Gemälde ist die des Bildnisses der Gräfin Czernin-Schönborn bei weitem die gelungenste, klar wie ein guter Kupferstich. Ihr zunächst wäre die des unvergleichlich schönen Paul Potter zu nennen, die nur in den feinen Mitteltönen etwas zu wünschen läßt; in dritter Reihe käme das berühmte Atelierbild van der Meer's, obgleich das schräge einfallende Licht etwas kalt erscheint.

Die unbekannte Hand, welcher die Auswahl der Bilder aus der Sammlung des Grafen J. Harrach oblag, war ungleich weniger gut beraten; nach der bisher ihr gewidmeten einzigen Lieferung dürfte man sie sogar für keine glückliche halten. Es ist weit und breit bekannt, daß im Palais auf der Freiung nicht nur ein Tizian, ein Velazquez[1], ein Murillo residiren, sondern daß sich in demselben auch seit mehr als anderthalb Jahrhunderten eine zahlreiche Kolonie von Neapolitanischen Kunstgrößen niedergelassen hat. Sie alle können allerdings getrost auf ihre Vervielfältigung warten; wir aber hätten sie schon heute viel lieber in Händen, als die uns jetzt vorliegenden: denn was wird uns geboten? Canaletto's Ansicht von der Freiung, die sich ohnehin in etwas größerem Format im Belvedere befindet; ein zwar dramatisch bewegter, aber doch landläufiger Seesturm von Joseph Vernet; ein Bildchen Wouwermans, das, obgleich es den Meister höchstens ahnen läßt, von Waagen als eine recht gute Arbeit aus seiner ersten Zeit erwähnt wird, und schließlich ein Tierstück von Karl Andreas Ruthart, der auf seiner Leinwand Hirsche, Biber, Storch und Fuchs auf das unnatürlichste vereinigt.

Wie man in den schönen Räumen der Galerie an den klassischen Tierstücken eines J. Fyt und F. Snyders vorübergehen und auf das Werk eines Malers verfallen kann, den man in der wohlmeinendsten Absicht allenfalls zugleich mit einem Gabriel van der Leeuw, einem Ludwig Rysbraeck nennt, ist geradezu unbegreiflich. Auch die Wiedergabe der angeführten Bilder entspricht nicht der heutzutage hochentwickelten Technik der photomechanischen Künste: die Platte des Canaletto ist nicht genügend ausgearbeitet, Wouwermans Fischhändler sind vollends mißlungen.

Die zwei Hefte, welche uns acht Bilder aus dem Besitze des Grafen Schönborn-Buchheim bieten, lassen uns ebenfalls im Unklaren, ob ihre Wahl vom künstlerischen oder kunstgewerblichen Standpunkte aus erfolgte, ob die Ästhetik oder die Technik dabei den Ausschlag gab. Gemälde anerkannt ersten Ranges, wie in unserem Falle das Bildnis Hermann Wedigs von Holbein d. j., oder P. P. Rubens' „Faun und Bachantin", oder Jan Brueghels „Dorfkirmeß" konnten wohl unter allen Umständen den Subskribenten der „Wiener Galerien" nicht vorenthalten werden; doch hätten sich ihnen aus derselben Galerie viel bessere Bilder zugesellen lassen als ein mehr als zweifelhafter David Teniers, ein pastoses mixtum compositum von Dürer und Paul Perel mit einer allerdings außerordentlichen Glätte und Feinheit zubereitet, hergestellt von Joh. Rottenhammer, oder eine klotzige weibliche Figur mit verzeichnetem Arm, die der graziöse Poelenburg kaum auf seinem jungen Gewissen hat. Unter den bezüglichen Heliogravüren entsprechen die nach Holbein d. j. und Rubens allen Anforderungen, die Originale derselben erleichterten allerdings durch ihre scharfe Zeichnung und musterhafte Malweise die Behandlung der Platten; deshalb aber begrüßen wir mit noch aufrichtigerer Freude die Heliogravüre der „Dorfkirmeß", die uns den Beweis liefert, daß die artistische Anstalt, der wir die rühmliche Verbreitung der in Wiens Privatgalerien aufbewahrten Kunstschätze verdanken, auch allen Schwierigkeiten der Vervielfältigung einer so reich staffirten, so fein abgetonten Landschaft gewachsen ist. Dies läßt uns hoffen, das

1 Von Justi nicht als solcher anerkannt. Anm. d. Red.





große Kunstgebiet der Landschaftsmalerei werde im Verlauf der Hefte mehr beachtet werden.

Die erläuternden Texte füllen den engen Raum von je einer Seite, der ihnen gegönnt, mit anziehender Mannigfaltigkeit aus. Einige derselben beschränken sich auf eine novellistische Beschreibung des vorliegenden Bildes, andere bringen biographische Notizen der Maler, Auskünfte über ihre anderweits vorkommenden Gemälde, auch an feinen kritischen Bemerkungen, neuen Gesichtspunkten zur ästhetischen oder kunstgeschichtlichen Beurteilung fehlt es keineswegs. Mehr ließ sich von den einfachen Beilagen eines ähnlichen Galeriewerkes kaum erwarten. Sie dürfen sich eben nicht breit machen, nicht schwer ins Gewicht fallen, um das Schiff, dem sie als Segel dienen, nicht zu belasten, sie sollen es ja im Gegenteil rascher vorwärts bringen. Möge die frische Brise, die dem schwierigen Unternehmen bisher günstig war, es glücklich über die Untiefen der noch ausstehenden Lieferungen hinübertragen! E. O.

Die Malerei auf der Münchener Jubiläums-Kunst-Ausstellung 1888. Photogravüre-Ausgabe mit begleitendem Text von Ludwig Pietsch. München, Franz Hanfstaengl. 4.

* Die Hanfstaengl'schen Photogravüre-Ausgaben der großen deutschen Ausstellungen haben sich ihrer hohen artistischen Vollkommenheit wegen bei uns mit Recht in ähnlicher Weise eingebürgert, wie Goupils schöne Publikationen über den Pariser „Salon" in Frankreich. Sie werden jedem Besucher der Ausstellungen als Andenken lieb und wert sein; sie bieten aber auch, abgesehen von dieser Schätzung als Erinnerungsblätter, jedem Kunstfreunde den reichsten Überblick über die zeitgenössische Kunstthätigkeit. Allerdings beschränkt sich derselbe auf das Gebiet der Malerei. Diese spiegelt jedoch, wie wir alle wissen, die Hauptrichtungen der modernen Kunst am unmittelbarsten und in ihrer ganzen, stimmungsvollen Mannigfaltigkeit wieder. Als geistiger Führer dient ein vortrefflich geschriebener Text von Ludwig Pietsch, der alles Nötige zur Erläuterung der Abbildungen bietet und überdies zahlreiche biographische Notizen über die in dem Werke vertretenen Künstler beibringt, so die losen Bilder zu wohlgeordneten Gruppen vereinigend.

Nachdem wir schon wiederholt auf die gediegene Münchener Publikation hingewiesen haben, können wir uns heute zunächst damit begnügen, die beigefügte Probe mit wenigen Worten zu begleiten. Sie veranschaulicht Max von Schmädels ansprechende Genrescene „Für Allerseelen". Auf dem Arbeitstische einer Gärtnerei, um den eine Anzahl emsig beschäftigter Mädchen gruppirt ist, sehen wir die „duftenden Reseden" und die „letzten roten Astern" gehäuft, die nach dem Liede vom Allerseelentage sich dem immergrünen Laube des Lorbeers und dem Palmzweige zugesellen, um die Zier der Gräber abzugeben. Der Künstler hebt uns aus der trüben Novemberstimmung und Friedhofsatmosphäre hinaus in das Gebiet heiterer Laune, wie sie dem jugendfrischen Blumenmädchen selbst bei so schwermütiger Arbeit am besten zu Gesicht steht. Unter fröhlichem Lachen windet das Leben dem Tod seine Kränze! Nur Eine sitzt rechts zur Seite, der die Zeit offenbar schon schweres Leid gebracht hat. Auf ihren blassen Zügen ruht verhaltenes Weh. Gesenkten Blicks windet sie ihren Kranz. Aus dem Glashause im Hintergrunde dringt sonniges Licht in den dämmerigen Raum und umgiebt die lebensgroßen Gestalten mit wirkungsvollem Helldunkel. — Der Maler des Bildes ist 1856 in Augsburg geboren und verdankt seine Ausbildung der Münchener Akademie, vorzugsweise der Einwirkung Prof. W. Lindenschmits.

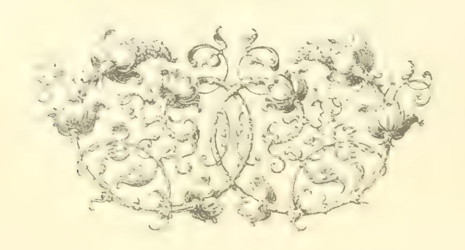
Außer den Tafeln, aus deren Reihe dieses Bild gewählt ist, enthält das Hanfstaenglsche Werk auch eine Anzahl kleinerer, in den Text gedruckter Photogravüren, durchschnittlich vier in jeder Lieferung. Sie sind in technischer Hinsicht ebenso gelungen wie die großen Blätter und als Darstellungen von Werken der Kabinetmalerei oft von dem intimsten Reiz.

Das Ganze — auf 14 Lieferungen mit 140 Bildern berechnet — sei damit nochmals den weitesten Kreisen warm anempfohlen!



Notiz.

= **Prometheus.** Nach dem Gemälde von Arnold Böcklin radirt von F. Böttcher. Mit der Veröffentlichung dieser Radirung lösen wir ein Versprechen ein, welches wir unseren Lesern vor etwa vier Jahren gegeben haben, als Böcklins „Prometheus“ auf der Berliner akademischen Kunstausstellung im Herbste 1884 erschien, nachdem sich schon im Frühling dieses Jahres die Besucher des Gurlittschen Salons an den köstlichen malerischen Reizen und der genialen Phantastik des Bildes erfreut hatten. Wir bezeichneten damals (s. Jahrgang XX. S. 114) diese Prometheuslandschaft „nicht nur als den Höhepunkt alles dessen, was Böcklin bisher in Augenblicken reinster Begeisterung geschaffen, sondern auch allgemein als einen Gipfel, zu welchem ein bestimmter Zweig der modernen Malerei (die heroische Landschaft) überhaupt geführt werden“ könnte. Ein Blick auf das künstlerische Schaffen der inzwischen verflossenen Zeit nötigt uns nicht, das damals gespendete Lob nach irgend einer Richtung einzuschränken. Böcklin hat in der Schilderung dieses gewaltigen Dramas, dieses Kampfes einer heroischen Menschennatur mit göttlichen Mächten und den schrankenlos wütenden Kräften der Elemente das Beste seiner dichterischen Phantasie und seines koloristischen Vermögens mit vollen Händen geboten, und dieser Vereinigung ist eine künstlerische Schöpfung von vollendetem Gleichgewicht entsprossen. Die Aufgabe des Radirers, auf einem beschränkten Raume eine solche Summe von geistigen und malerischen Vorzügen widerzuspiegeln, war eine ungemein schwierige. Wenn er die Riesengestalt des gefesselten Prometheus dem Beschauer deutlich sichtbar machen wollte, mußte er darauf verzichten, die Umrisse einerseits in das wild bewegte Gewolk, andrerseits in den Bergesrücken hinüberfließen zu lassen, wodurch auf dem Originalgemälde zumeist die phantastische Wirkung erzielt worden ist. Ebenso mußte er in den untern Teilen des Gebirgsstockes der Deutlichkeit zuliebe manche Partien mehr auflichten, als es auf dem Gemälde der Fall ist, dessen koloristische Reize wesentlich in der dem Meister eigentümlichen Transparenz der Farbe beruhen. Das Bild befindet sich in Berliner Privatbesitz. A. R.









Ein Altarwerk von Führich in Vöslau.

Mit Abbildungen.



Das freundliche Vöslau, der Lieblingsbadeort der Wiener, mit seiner krystallklaren Quelle und seinem hochbestandenen Föhrenwald, birgt in sich ein Kleinod moderner Malerei, das nur wenig beachtet zu sein scheint und jedenfalls niemals publizirt worden ist.

Die Liberalität eines Wiener Kunstfreundes, mit welchem ich unlängst das Bild betrachtete, setzt mich in den Stand, die beifolgenden wohlgelungenen Reproduktionen des Werkes, denen sorgfältig nach dem Original angefertigte Zeichnungen von der Hand Wilhelm v. Wörndle's zu Grunde liegen, den Lesern der Zeitschrift vorzuführen. Ich begleite sie mit einer kurzen Erläuterung, für welche mir einige Daten aus bester Quelle zur Verfügung stehen.

Auf einem der höchstgelegenen Punkte der Ortschaft, gegen Südwesten, liegt die in den sechziger Jahren unseres Jahrhunderts erbaute Kirche, das Werk des Architekten Franz Sitte. Ihr Äußeres, mit dem in der Entwickelung stecken gebliebenen Turm, trägt wenig zum Schmucke der Örtlichkeit bei. Um so ansprechender ist das Innere, dessen Raumwirkung und Ausstattung mit schlichter Polychromie sofort die Erinnerung an die schöne Altlerchenfelder Kirche in Wien, die Schöpfung des genialen Johann Georg Müller, in uns wachruft, bei deren Errichtung ja der genannte Architekt als Bauführer beschäftigt war. Der Schloßherr von Vöslau, Reichsgraf Moriz Fries, aus der altbekannten Wiener Familie, deren Kunstbesitz einst zu den größten Sehenswürdigkeiten der Kaiserstadt gehörte, hat die Kirche ganz aus eigenen Mitteln herstellen lassen. Im Sommer 1870 erfolgte die Einweihung.

Seine Stiftung ist auch der eigentliche Gegenstand dieser Mitteilungen, das Meisterwerk von Joseph Ritter v. Führich, welches den Hauptaltar ziert. Es wurde auf Bestellung des Reichsgrafen im Jahre 1869 ausgeführt, fällt somit in die spätere Lebenszeit des Künstlers (geb. 1800, gest. 1876), ohne jedoch Spuren ermattender Kraft zu zeigen.

Der Altar ist ganz aus Holz gefertigt, in romanisirenden Formen, vollständig bemalt, mit vergoldeten Ornamenten. Die Gesamthöhe des Aufsatzes beträgt 3,80 m, die

Gesamtbreite 2,61 m. Er umschließt ein bedeutend erhöhtes Mittelbild von 2,85 m Höhe und 1,40 m Breite, zwischen zwei niedrigeren Seitenbildern, welche 1,79 m Höhe und 55½ cm Breite messen. Im Mittelbilde oben sehen wir die Jungfrau Maria, unten rechts den heiligen Joseph als Patron der christlichen Familie und links den heiligen Jakobus als Patron der Kirche. Die Figuren der Seitenflügel sind durch Unterschriften als die Heiligen Mauritius und Flora, die Namenspatrone des Stifters und seiner Gemahlin, bezeichnet.

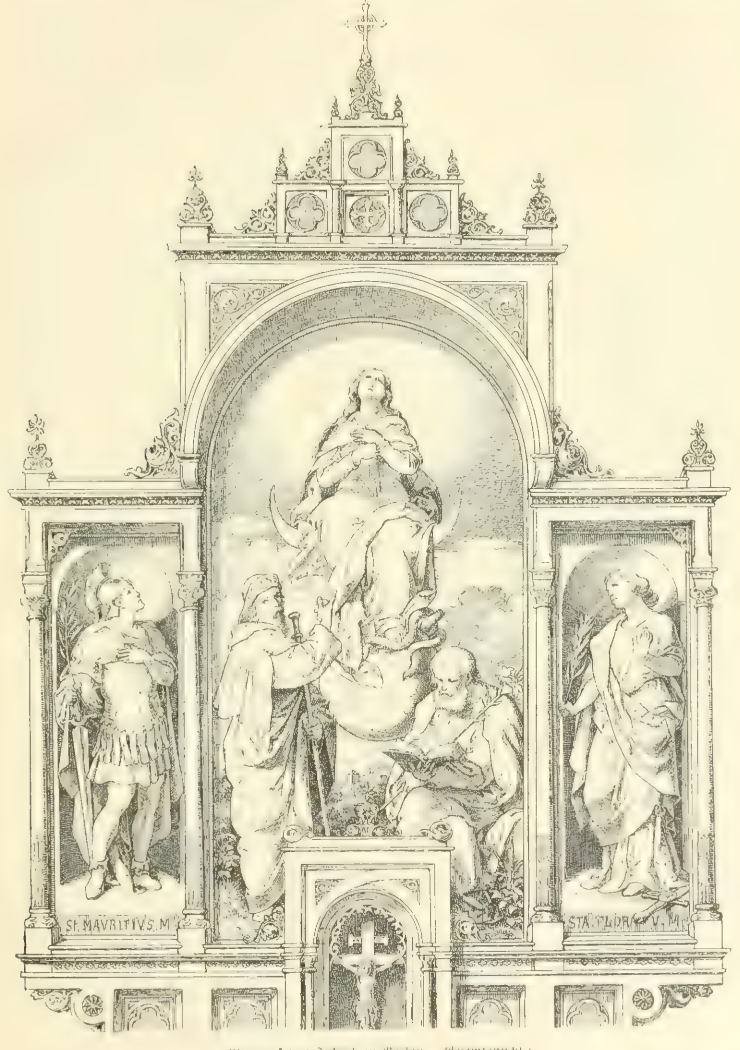
Unser Blick fällt zunächst auf die Gestalt der Maria, die trönende, ausdrucksvollste Figur des Ganzen. Mit dem traditionellen roten Untergewand und blauem Mantel angethan, sitzt sie, von einer Glorie umflossen, auf der Mondsichel; der Kopf ist in seliger Verzückung gen Himmel gerichtet, die Hände sind über dem weißen Schultertuche auf der Brust gekreuzt, der linke Fuß zertritt die auf der Erdkugel sich ringelnde Schlange. In würdevollem Ernst treten uns die beiden Heiligengestalten des unteren Teiles der Komposition entgegen. Joseph, mit seinem Attribut, dem Lilienstabe, auf einem Steine sitzend, ist ganz in die Lektüre des Buches vertieft, das er mit der Rechten unterstützt. Besonders großartig und bedeutungsvoll stellt sich der Apostel Jakobus dar, welcher als Patron der Pilger in schlichtem grauweißen Gewande und braunem Schulterkragen erscheint, mit Pilgerhut, Muschel und Stab, den Attributen der Pilgerschaft, versehen. Er weist mit der Rechten empor zu der Gebenedeiten, indem sein Blick sich dem Beschauer zuwendet. Wie aus unserm Gesamtbilde des Altaraufsatzes ersichtlich ist, wurde der rechtwinklige Einschnitt unten zwischen den beiden männlichen Heiligen durch das überhöhte Tabernakel herbeigeführt. Und zwar hat der Meister offenbar von vornherein die Komposition des Mittelbildes danach eingerichtet, wie die Bleistiftskizze zu dem Bilde beweist, welche sich im Besitze seines Sohnes, des Herrn Hofrats Lukas Ritter v. Führich in Wien befindet und welche mir zur Vergleichung freundlichst überlassen wurde. Der Entwurf stimmt überhaupt in allen wesentlichen Punkten mit dem ausgeführten Bilde überein. Besondere Beachtung verdient noch die in einem sanften Dämmerlichte gehaltene Landschaft, welche den Hintergrund der Komposition füllt und den malerischen Akkord des Ganzen zart ausklingen läßt. Das einzig Unbefriedigende in der farbigen Wirkung des Hauptbildes ist der etwas stumpfe, ins Violette spielende Ton, welcher sich von der Glorie abwärts zieht.

Die beiden Flügel schließen sich würdig dem Mittelbilde an. Ihre Figuren sind beträchtlich kleiner als die der Hauptgruppe und stehen in gemalten Steinnischen, welche wie das Mittelbild oben halbrund abgeschlossen sind. Der heilige Mauritius erscheint in der Tracht des römischen Centurio, mit rotem Mantel, die Siegespalme und das Schwert in der Rechten, mit inbrünstiger Gebärde emporschauend zu der Jungfrau Maria. Die heilige Flora trägt ein blaßgrünes Kleid, einen hellroten Mantel und in der Rechten die Siegespalme. Das Schwert, durch welches auch sie den Martertod erlitt, liegt zur Seite am Boden.

Das Werk nimmt unter den Schöpfungen Führichs einen Ehrenplatz ein. Die gesunde Naturkraft seines Wesens, der männliche und ernste Zug, der ihn vor den meisten seiner deutschen Stilgenossen auszeichnet, die wahrhafte Frömmigkeit, welche seine Gestalten erfüllt, treten uns hier in würdigster Vereinigung entgegen. — Der Kunstfreund, der die rebenbekränzten Gelände zum Vöslauer Waldrevier emporsteigt, möge das

kleine, stille Heiligtum betreten: er wird hier ein erhebendes Werk echter deutscher Kunst finden.

Der Altar scheint seit seiner Aufstellung vor nunmehr bald zwanzig Jahren un-

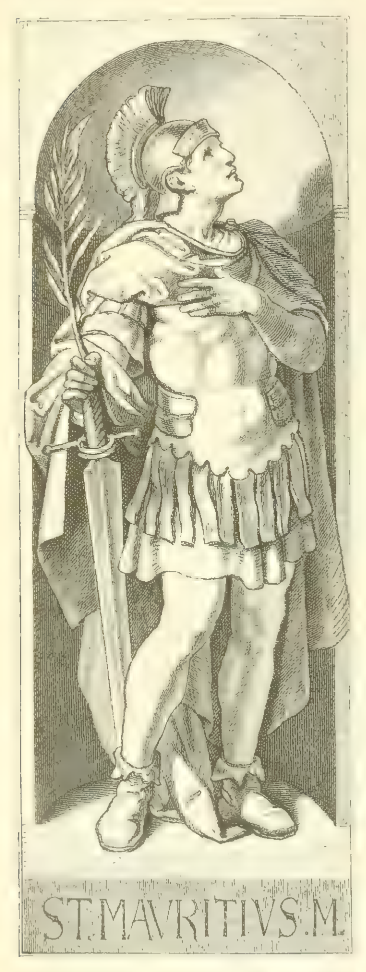


Altarwerk von Führich in Vöslau. (Gesamtansicht.)

berührt geblieben zu sein. Eine dicke Staubschicht hat sich auf die Bilder gelagert. Es wäre geraten, sie einmal einer Reinigung zu unterziehen.

Auch abgesehen von Führichs Meisterschöpfung besitzt die Vöslauer Kirche noch

manchen bildlichen Schmuck. Die Gemälde der zwei Seitenaltäre, ein Herz-Jesubild und ein heiliger Karl Borromäus, sind von dem trefflichen Schüler Führichs, Karl





Altarwerk von Führich. (Seitenflügel.)

Madjera, die Stationen des Kreuzweges und einige Fahnenbildchen von einem anderen seiner Schüler, Franz Keßler, und zwar die Stationen Kopien der Bilder von Führich in der Johanneskirche an der Wiener Praterstraße.

C. v. Lützow.



Altarwerk von Führich. (Mittelbild.)



Kunst und Handwerk in Japan.[1])

Mit Abbildungen.



Homa Sutemasa, Sohn des Homa Kuro, lehnt sich an eine Tempelsäule, auf welche er die Worte geschrieben hat: Mein Vater ist gefallen in der Schlacht, bald werde ich ihm nachfolgen. Aus dem Ehon Kokei des Hokusai.

Es giebt Menschen, welche glauben deshalb auf die Kunst des fernen Ostens herabsehen zu können, weil die japanische Frau unseren Vorstellungen von weiblicher Schönheit wenig entspricht oder weil eine Buddhastatue andere Formen aufweist, als der Apollo vom Belvedere. Allerdings haben wir kein anderes Mittel als das Vergleichen, wenn wir uns über den Wert oder Unwert einer Sache ein Urteil bilden wollen. Wir sind gewöhnt, dadurch zu einer großen Sicherheit des Urteils zu gelangen, wenn unsere Aufmerksamkeit mit dem nötigen Nachdruck in eine bestimmte Richtung geleitet wird. Es ist aber ein Unterschied, ob wir ein Urteil über Gegenstände suchen in einem Bereich, welcher uns durch Gewöhnung und Erziehung vertraut ist, oder ob es sich um die Beurteilung von Gegenständen handelt, welche zeitlich oder räumlich weit von uns entfernt entstanden sind; in letzterem Fall muß eine unmittelbare Übertragung unserer Anschauungen zu einem schiefen und unrichtigen Urteil führen, bis es gelingt, einen anderen, den Verhältnissen angemessenen Maßstab zu finden.

Hieraus erklärt sich der Widerspruch, daß es oft auch von kompetenter Seite für übertrieben gehalten wird, wenn man die japanische Industrie auf einzelnen Gebieten höher schätzt, als die Industrie irgend eines anderen Volkes, während andererseits gerade solche Männer ihrer rückhaltlosen Bewunderung für kunstgewerbliche Erzeugnisse aus Japan offen Ausdruck geben, denen die Förderung des heimischen Kunstgewerbes am meisten am Herzen liegt, denen es vorzugsweise zu verdanken ist, daß die heimische Industrie in

---

1) Kunst und Handwerk in Japan, von Dr. Justus Brinckmann, Direktor des Hamburgischen Museums für Kunst und Gewerbe. Erster Band Mit 225 Illustrationen. Berlin, R. Wagner, Kunst und Verlagshandlung. 1889. Groß 8.

den letzten Jahrzehnten einen kräftigen Anlauf zu einer gediegenen künstlerischen Ausbildung genommen hat. Der Verfasser des vorliegenden Buches hat vom Anfang seiner leitenden Thätigkeit am Hamburger Gewerbemuseum an, d. h. so lange das Hamburger Gewerbemuseum existirt, seine ganze Energie dafür eingesetzt, daß die Vorzüge japanischer Gewerbethätigkeit unseren Technikern dadurch verständlich gemacht würden, daß er denselben mustergültige Arbeiten in großer Auswahl vor die Augen führte; nicht in dem Sinne, daß ein mechanisches Nachahmen möglich oder nur wünschenswert wäre, sondern um Anleitung zu geben, wie die technischen Vorzüge der Japaner in Behandlung der Gewebe, des Thons, des Metalls u. s. w. unseren Bedürfnissen anzupassen sind, wie unsere weniger entwickelte Technik nach japanischen Vorbildern weiter entwickelt werden könne.

Die Gegenbewegung gegen die Vorliebe für japanische Industrie ist zum Teil dadurch hervorgerufen, daß Europa seit vielen Jahren mit minderwertigem japanischen Kleinkram überschwemmt wird, der sich durch seine Billigkeit Eingang verschafft hat; diese Schirme und Teller und was es sonst sein mag, sind als Modesache in unsere Wohnräume gedrungen, sie wirken als Kuriosität durch den Gegensatz zu unserer gewohnten Umgebung und haben sicherlich manche Geschmacklosigkeit gefördert, welche mit vollem Recht seit Hogarth dem Spott und dem Widerspruch verfallen ist.

Will man die japanische Kultur richtig würdigen, dann muß man Land und Leute kennen lernen; man muß mit der Lebensweise, mit den natürlichen Anlagen der Bewohner wie mit ihrer Art zu denken vertraut werden; je mehr Erfahrungen man hierüber sammelt, desto mehr werden die Einzelleistungen fremder Völker in einem anderen und besseren Lichte erscheinen, und kein Volk verdient es mehr, gründlich erforscht zu werden, als die hochbegabten Bewohner des japanischen Inselreiches. Es ist die dankbare Aufgabe des vorliegenden Buches, ein nutzbringendes Verständnis japanischer Kunst und Industrie bei uns zu fördern, eine Aufgabe, welche durch das weitschichtige Material und die immer noch beschränkte Zugänglichkeit des Landes ihre großen Schwierigkeiten hat, die aber, nach dem ersten Bande zu urteilen, einer glücklichen Lösung entgegensieht.

Der Verfasser konnte kein geeigneteres Mittel wählen, uns in die japanische Anschauungsweise hineinzuführen als dadurch, daß er die zahlreichen Illustrationen seines Buches ausschließlich japanischen Originalen nachbilden ließ; auf Seite 5 ist eine Winterlandschaft wiedergegeben, nach einer Zeichnung des Hokusai, wie sie stimmungsvoller nicht gedacht werden kann; auf Seite 4 finden wir auf einem Stichblatt, also in metallener Ausführung, die im strömenden Regen sich biegenden Blätter eines Bambusrohres, deren naturgetreue Darstellung jeder empfindet. Diese Bilder führen uns sofort an die Hauptquelle der künstlerischen Motive des Japaners, die Tier- und Pflanzenwelt, welche demselben eine unerschöpfliche Anregung für seine Beobachtung und seine Wiedergabe des Beobachteten bietet. Kein Volk ist so empfänglich für die Schönheit der freien Natur wie die Japaner; frische Blumen hat der Ärmste zum Schmuck des täglichen Lebens, die liebevolle Wiedergabe jeder Blüte, des Baumes, der Landschaft mit dem nicht ohne geheime Furcht gefeierten Bergkegel des Fuji lehrt uns die leidenschaftliche Hingebung des Japaners an die ihn umgebende Natur erkennen; bei all seinem Thun und Treiben kommt die verständnisvolle Freude am Naturschönen in den mannigfaltigsten Formen zum Vorschein und zwar so frei von allem Gemachten, so wahr und überzeugend, daß für die Beurteilung solcher Darstellungen keine Anleitung nötig ist, sie sind jedem ohne weiteres verständlich.

Bei figürlichen Darstellungen wird dem Europäer allerdings manches rätselhaft erscheinen, willkürlich und launenhaft, weil die Kenntnis vieler Dinge als selbstverständlich vorausgesetzt ist, welche uns unbekannt sein müssen. Die Antwort auf viele Fragen, welche sich aus unserer Unkenntnis japanischer Gebräuche ergeben, giebt uns der Verfasser, indem er uns mit den verschiedenen Faktoren bekannt macht, welche außer der Natur die Phantasie des bildenden Künstlers anregen. Japan hat eine uralte Litteratur, Gedichte und Schauspiele schildern den Menschen in seinen innersten Erlebnissen, wie die Geschichte des Landes in bedeutenden historischen Ereignissen; vielfach ist die Geschichte vermischt mit den legendaren Überlieferungen: fabelhafte Nationalhelden, Geister und Spukgestalten, halb Mensch, halb Vogel, treiben da ihr Wesen: ein reicher Märchenschatz steht dem Künstler zu Gebote, in denen Menschenfresser und Däumlinge vorkommen und in denen sich noch viele andere Beziehungen zu unsern Märchen nachweisen lassen: lehrhafte Erzählungen voll reicher Lebenserfahrung schildern z. B. die guten Folgen, wenn man das Alter ehrt; die Pflicht der Elternliebe ist eins der ersten Gebote in Japan; Götterwesen, namentlich die sieben Glücksgötter mit ihren Attributen und ihren Festen, sind uns schon gute Bekannte geworden, während das Theater mit seinen typischen Figuren und Kostümen uns noch ferner steht. Alles dies wird vom Verfasser mit der Schilderung der Natur des Landes und seiner Bewohner, mit der Schilderung von Religion und Baukunst, Gartenkunst, Waffen und Wohnung so geschickt verschmolzen, daß man erst allmählich merkt, wie reich der Inhalt der einzelnen Kapitel ist, mit welcher Sorgfalt alles Wissenswerte in eine gewinnende Form gebracht ist.

Die Geschichte der japanischen Malerei ist besonders eingehend behandelt, denn „die Malerei ist der Mittelpunkt des japanischen Kunstlebens: der Sticker, wie der Lackarbeiter, der Erzgießer wie der Eiseneiseleur, sie alle sind vor allem Maler.“ Eine genaue Beschreibung der Werkzeuge wie des Verfahrens beim Malen, sodann die historischen Daten werden jedem willkommen sein, der sich an den Kakemonos (Bildern zum Aufhängen) oder Makimonos (friesförmigen Bildern zum Aufrollen) gefreut hat. Bis zum neunten Jahrhundert unserer Zeitrechnung läßt sich die japanische Malerei zurück verfolgen; es giebt mehrere realistische und mehrere idealistische Richtungen, welche sich den Preis streitig machen und ebenso heftige Freunde und Gegner haben wie bei uns; es giebt Tiermaler, Landschaftsmaler, Genre- und Historienmaler, wie bei uns; es giebt Feinmaler und Künstler, welche impressionistischen Neigungen huldigen, wie bei uns; trotzdem ist es sehr beherzigenswert, wenn vor einer Vermengung mit europäischer Malweise gewarnt wird; man kann sogar sagen, daß eine gegenseitige Einwirkung unmöglich ist bei so diametralen Gegensätzen in Auffassung und Methode (Perspektive!); europäische und japanische Weise würde sich gegenseitig aufheben und ein Nichts die Folge sein. Es ist deshalb beruhigend, wenn wir hören „daß der Japaner in der bildenden Kunst ein stolzes Beharrungsvermögen bekundet“ und weder bildende Künstler zu ihrer Ausbildung nach Europa schickt, noch „abendländische Maler und Bildhauer als Professoren an die dortigen Schulen beruft“; hoffentlich wird die Ausführung solcher Möglichkeit niemals in ernstliche Erwägung gezogen werden.

Seite 151 heißt es, „daß den Japanern wie den Griechen jene weite Kluft unbekannt geblieben sei, welche bei den abendländischen Völkern unserer Zeit zwischen den sogenannten hohen oder freien Künsten und der Kunstindustrie gähnt.“

Bei voller Wertschätzung japanischer Tüchtigkeit darf hier wohl gefragt werden, ob

griechische und japanische Kunst so unmittelbar nebeneinander gestellt werden dürfen. Was wir hohe Kunst nennen, ist die Vollkommenheit, mit der die Griechen einerseits, die großen Renaissancekünstler andererseits, jeder in seiner Weise und auf sehr verschiedene Weise den menschlichen Körper gebildet haben, um durch denselben einer erhabenen künstlerischen Idee Form und Gestalt zu geben. In diesem Sinne des Wortes fehlt doch dem Japaner die hohe Kunst gänzlich, denn erstens hat er von der Schönheit des menschlichen Körpers nur eine unvollkommene Vorstellung. Selbst wenn er Götterbilder schafft, unter denen die Buddhadarstellungen die vornehmsten sind, und selbst wenn sie mit großem technischen Vermögen in kolossalen Dimensionen dargestellt werden, wie der Daibutzu zu Kamakura, dann kann man wohl die wunderbare Technik anstaunen, aber mehr nicht; denn zweitens, die Idee Nirwâna, welche im Buddha zum Ausdruck kommt, ist nur eine unvollkommene Vorstellung menschlicher, respektive göttlicher Vollkommenheit. Der Buddha im Zustand Nirwâna d. h. in vollkommener Körperruhe mit fast geschlossenen Augen und unbeweglichen Gesichtszügen als Ausdruck höchster Seelenruhe, welche durch Weisheit und gute Werke gewonnen ist, bleibt immer das Sinnbild der Trägheit und egoistischer Selbstzufriedenheit.

Ebenso wenig kann von großem Stil beim Tempelbau der Japaner die Rede sein, wie etwa beim antiken Tempel oder beim gotischen Dom, den gewaltigen Formen einer großen Idee: die siegreich aufstrebende Kraft der Säule als Trägerin des lastenden Daches giebt dem dorischen Tempel eine künstlerische Weihe, wie wir sie am japanischen Tempel vergebens suchen; derselbe hat keine Motive, wie die zum Himmel strebenden Bogenlinien des gotischen Domes, in denen der Geist des Baumeisters die Masse des Steines fast ganz überwunden hat. Der japanische Tempel ist vorwiegend ein phantastisch geschwungenes Dach, welches übermäßig nach den Seiten auslabet, mit Ornamenten bedeckt ist und auf verhältnismäßig gebrechlichem Unterbau ruht; soll der Tempelraum erweitert werden, dann entsteht eine Häufung von kleinen Tempeln, welche mit feinem Geschmack der umgebenden Natur angepaßt sind, wirkungsvoll geschmückt durch Farben und Metallarbeiten am Holzwerk, die einzelnen Zieraten von höchster Vollendung, aber mehr nicht. Schon das Material, aus welchem der Tempel gebaut ist und welches der vulkanische Boden des Landes bedingt, das Holz, widerstrebt einem Baustil in großen Formen. Heiterer Lebensgenuß voll Witz und Humor kommt durch japanische Kunst am lebendigsten zum Ausdruck.

Man wird also den Unterschied zwischen hoher Kunst und Kunstgewerbe wohl bestehen lassen müssen, so sehr sie ineinander greifen können und sich gegenseitig ergänzen, wenn erst die Kultur eines Landes Formen hervorgebracht hat, an die der höchste Maßstab angelegt werden kann (Benvenuto Cellini).

Dagegen muß auf das bereitwilligste zugestanden werden, daß von den Japanern auf dem Gebiet des Kunstgewerbes Formen gefunden sind, welche den Vergleich mit der Antike in keiner Weise zu scheuen brauchen; namentlich sind es Metallgefäße von Künstlern wie Seimin und Tooun u. a., welche auch in der Behandlung des Erzes zu keiner Zeit übertroffen sind; aber schon in einfachen Korbgeflechten kann man den hochentwickelten Formensinn des Japaners bewundern.

Es ist möglich, daß die Litteratur Japans das künstlerische Vermögen des Volkes in einem besonders glänzenden Lichte zeigt, daß da noch große Schätze gehoben werden können; wenigstens sind durch Übertragungen ins Englische Proben lyrischer Dichtkunst

bekannt geworden, welche eine große Ausdrucksfähigkeit der Sprache bekunden. Auch der Verfasser dieses Buches hat kurze Strophen, rhythmisch umgedichtet, dem Texte eingefügt. „Komm, linder Süd, und schmilz die gefrorene Thräne der Nachtigall", sind Worte einer Dichterin, welche vor ungefähr tausend Jahren gelebt hat; sie hat es verstanden, der Sehnsucht nach dem Frühling in einer uns durchaus sympathischen Weise Ausdruck zu geben.

Wiederholt weist der Verfasser darauf hin, wie bedenklich es ist, wenn der Japaner „die historischen Formen des äußeren Lebens gegen abendländischen Mummenschanz



Zehn Männer beschäftigt mit dem Putzen eines großen Schriftzeichens für das Wort „Ko" d. h. kindliche Liebe. Nach Hokusai

übereilt dahin zu geben scheint." Wenn es für Europa gilt, daß die fremdländische Kultur uns nur fördern kann, wenn sie vom europäischen Techniker so vollkommen begriffen ist, daß er sie in unsere Formen zu übertragen und weiter zu verwenden versteht, so gilt dasselbe vom Japaner, der nach Europa kommt. Es ist gewiß erfreulich für unsere Industrie, wenn der Mikado für die Damen seines Hofes in Berlin die Kleider nach europäischem Schnitt herstellen läßt; ob die japanischen Damen aber jetzt ebenso gut ihre Würde repräsentiren werden, wie in den herkömmlichen brokatenen und gestickten Gewändern, die nicht nur prächtig, sondern auch bequem und gesund sind — das ist eine andere Frage. Sieht man in illustrirten Blättern Abbildungen der festlichen Empfänge

von europäischen Gesandten durch japanische Beamte in Frack, engem Beinkleid, Cylinderhut und weißen Handschuhen, dann ist das ein redender Beweis dafür, daß Nachahmung äußerer Formen nichts mit Aneignung fremder Kulturen zu thun hat, daß dieselbe, wenn nicht schädlich, doch leicht lächerlich werden kann.

Will der Japaner unsere wissenschaftlichen Institute benutzen, dann kann er das Erlernte ohne weiteres mit in seine Heimat nehmen, namentlich so weit naturwissenschaftliche und medizinische Studien in Betracht kommen; auf diesem Gebiet können wir mit reichlichen Zinsen zurückgeben, was wir fremden Kulturen verdanken.

Die instruktive Art, wie der Verfasser japanische Technik in ihren Vorzügen schildert, um dann die Nutzanwendung auf das für uns Dienliche zu machen, läßt sich vorzüglich an seiner Darstellung des japanischen Holzschnittes erkennen; er erzählt uns die Geschichte desselben, seinen Zusammenhang mit der Buchdruckerkunst, sein hohes Alter im Verhältnis zu unseren Drucken, seine Vervollkommnung zu Farbendrucken. Wir erfahren, wie Linienführung und Strichlagen in Europa und Japan verschieden sind und wie sie in der Wirkung von einander abweichen, wenn sie übereinstimmen. Der Holzschneider liefert keine Kopie der Originalzeichnung, welche als Spiegelbild auf den Holzstock übertragen werden müßte, wenn sie im Sinne des Originals wirken soll, sondern die Zeichnung wird auf dünnes, durchscheinendes Papier gebracht und dann mit der rechten Seite auf den Block geklebt, um von der Rückseite durch den Holzschneider direkt auf den Block übertragen zu werden. Es ist klar, daß dadurch eine viel feinere und intimere Wiedergabe der künstlerischen Absicht erzielt werden kann als durch irgend ein anderes Verfahren, wenn schon das Original auf diese Weise jedesmal zu Grunde geht.

Die malerische Wirkung des Holzschnittes erhöht der Japaner durch abgetöntes Schwarz bis zum zartesten Grau oder er verwendet auch bunte Farben; ein weiterer Schritt ist die Verwendung mehrerer Platten, die je einen Farbenton erhalten; man sieht daraus, daß es bei japanischen Holzschnitten noch mehr auf die Güte des Abdruckes ankommt, als bei uns. Die Verwendung von Blindplatten, um z. B. einem Pelzmantel eine feine Strichelung zu verleihen, belebt die schwarze und graue Fläche höchst wirkungsvoll und ist ein unserem Kunstdruck ganz unbekanntes Hilfsmittel. Schließlich kommen noch metallische Farben auf Holzschnitten vor, welche z. B. den Surimonos oder Neujahrsglückwunschkarten ein festliches Gepräge verleihen.

In der Einleitung zu den technischen Künsten lernen wir charakteristische Eigentümlichkeiten des japanischen Arbeiters kennen, die ihn von seiner liebenswürdigsten Seite zeigen. Der Arbeiter „fühlt sich nie als Lohnsklave der Menge, von deren Geld er leben will, sondern er schafft zugleich mit voller Liebe zur Sache, sich selber zur Genüge", er macht das Notwendige gut und sucht es durch individuelle Behandlung des einzelnen Stückes dem Auge wohlgefällig zu machen, sich selber zur Freude; in dieser Beziehung haben nicht nur unsere Arbeiter zu lernen, sondern auch die Besteller. Denn es ist keine Frage, daß der japanische Handwerker seine Phantasie auch bei scheinbar unbedeutenden Dingen gern mitwirken läßt, weil er sicher ist, in seinen Absichten vom Käufer verstanden zu werden. Das ist ein Punkt, auf den es wesentlich ankommt, wenn wir eine blühende Industrie, eine blühende Kunst erringen wollen; der gute Geschmack darf nicht vom Gutachten eines Preisrichters abhängig sein, sondern der Handwerker und der Künstler muß durch den guten Geschmack der tausenden Mehrheit angespornt und ermutigt werden, das Beste zu leisten.

Um den reichen Inhalt des Buches zu skizziren, sei noch auf Seite 264 verwiesen: diese Abbildung bringt die Geschichte des Awoto Sayemon, welcher am Abend zehn Münzen in einem seichten Wasser verloren hatte und fünfmal so viel Geld ausgab, um das Verlorene wiederzufinden. In der Moral dieser Geschichte liegt eine vornehme Auffassung vom Wert des Geldes und seiner Bestimmung, der wir in unseren Erzählungen kein Gegenstück gegenüberzustellen haben.

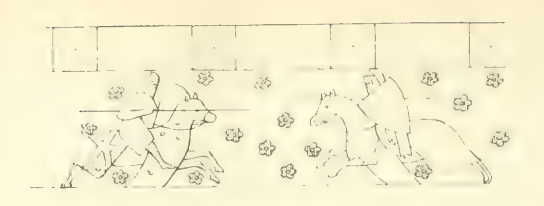
In jeder Weise kommt der Verfasser den Wünschen derjenigen entgegen, welche sich über japanische Art zu unterrichten wünschen, sein Buch ist eine unentbehrliche Ergänzung zu J. J. Reins „Japan". Dankbar muß es anerkannt werden, daß der Verfasser es vorgezogen hat, kein Prachtwerk zu geben, das schwer zu erwerben und schwer zu benutzen ist. Die vielen Freunde japanischer Kunst in Europa werden den lebhaften Wunsch haben, daß der zweite Band dem ersten bald folgen möge.

Die Ausstattung des Buches ist in Bezug auf Druck, Papier und Herstellung der Abbildungen tadellos.

W. Koopmann.



Färber, gefärbte Gewebe tragend, um sie zum Trocknen aufzuhängen
Nach Hokusai. Schlußbild einer Sammlung von Zeugmustern unter dem Titel „Shingata ko mon cho"



Wandmalereien aus dem 13. Jahrhundert im Kapitelsaal der Tempelherren in Metz.

Mit Abbildungen.



Wandmalereien im Kapitelsaal der Tempelherren in Metz.

Der einst so mächtige und glänzende Orden der Tempelherren besaß in Metz urkundlich seit 1133 ein Ordenshaus, von welchem der Kapitelsaal sowie die Kapelle trotz vielfacher Veränderungen und Umbauten in der mittelalterlichen, jetzt verlassenen Citadelle bis auf unsere Zeit erhalten geblieben sind. Da diese Räume wahrscheinlich nach der Aufhebung des Ordens der Festung einverleibt wurden, was nach ihrer Lage und Beschaffenheit verständlich erscheint, so dienten sie nur noch Staatszwecken, der Saal als Arsenal und die Kapelle als Pulvermagazin. Der Saal im Erdgeschoß bildet ein Rechteck, steht auf drei Seiten frei und ist auf der vierten Seite den übrigen Bauten angeschlossen. In der Mitte hat er eine Säulenreihe von Stein mit einfachen Kapitälen, die Säulen tragen einen Unterzug; auf zwei Seiten befinden sich einfache gotische Spitzbogenfenster, die beiden übrigen Wandflächen sind mit den erwähnten Malereien geschmückt. Dieselben bilden ein merkwürdiges Beispiel dafür, mit welchen schlichten Mitteln die Künstler des Mittelalters eine reiche und wirksame Dekoration zu schaffen wußten. Was aus jener Zeit an Wandgemälden auf uns gekommen ist, erscheint so überaus spärlich und vereinzelt, daß diese Reste, die sich in ihrer ganzen Ursprünglichkeit noch vorfinden, eine ungewöhnliche Teilnahme verdienen. Der Künstler hat sich bei der Ausmalung des Saales auf eine geringe Farbenskala beschränkt und für das Ornament nur schwarz, rot, rotbraun und gelb auf weißem Grund verwendet; die Figuren sind in den natürlichen Farben dargestellt. Trotz dieser Einfachheit der Mittel hat er eine reich und lebhaft wirkende Ausschmückung zu stande gebracht. Die

Decke und sämtliche Wandflächen sind vollständig mit Malereien bedeckt, die Balken der Holzdecke mit abwechselndem Ornament, die Seitenfläche des Unterzugs mit Kampfscenen (Seite 116) und Darstellungen aus der Tiersage (Seite 119). Letztere setzen sich fort in den Zwischenräumen zwischen den Querbalken der Decke; unter denselben zieht sich ringsum ein reicher breiter Fries mit romanischem Ornament. Jeder Säule entspricht an den Wandflächen eine stehende Einzelgestalt mit Baldachin (Seite 116). Die Zwischenfelder sind durch Teppichmuster von verschiedenem Ornament ausgefüllt. Die noch kenntlichen, besser erhaltenen Figuren stellen die vier Evangelisten und eine Maria dar; der Grad der Erhaltung der Bilder ist sehr verschieden, einiges ist bis zur Unkenntlichkeit verblichen. Die Formengebung der Figuren ist primitiv und unvollkommen und steht auf derselben Stufe wie die Miniaturmalerei der Epoche, dennoch ermangeln die Gestalten nicht einer gewissen Würde, Feierlichkeit und Energie des Ausdrucks. Die technische Behandlung ist sehr einfach und erscheint den gleichzeitigen kolorirten Federzeichnungen nahe verwandt. Die dunkeln Umrißlinien auf weißem Grunde sind mit den entsprechenden Farben ausgefüllt, wobei rot und grün bei den Gewändern mit Vorliebe angewendet werden; die Schattenangabe ist schwach und beschränkt sich bei den Gewandmotiven auf einige Hauptlinien. Die Größe der Einzelgestalten von 1,80 cm entspricht der Naturgröße.

Die aus der gleichen Zeit stammende Kapelle liegt im nämlichen Bezirk der Festung, auch sie trägt Spuren von Wandgemälden, bildet ein Achteck, ist mit einer ausgebauten Chornische und mit dem heute noch erhaltenen hohen Steindach versehen. Die Kirchen und Kapellen des Templerordens waren stets Rotunden, als Nachahmung der Kirche des heiligen Grabes; wo sich solche finden, immer ist dies Motiv der Architektur in den verschiedensten Modifikationen durchgeführt. Sogar die Poesie des damaligen Zeitalters bemächtigte sich dieser Vorstellung und erschuf in dem sagenhaften Graltempel, der eine von 72 Kapellen umschlossene Rotunde bildet und, mit märchenhafter Pracht ausgeschmückt, das von den Templeisen gehütete Heiligtum des Grabes birgt, eine Verherrlichung dieses christlichen Heldentums. In verschiedener Hinsicht bildet die künstlerische Thätigkeit, die der Templerorden entfaltete, ein bedeutsames Blatt in der Kunstgeschichte. Seine Ordenskirchen und Kapellen waren sehr zahlreich und merkwürdig durch eigentümliche Anlagen. Jede Komturei und jedes Priorat besaß eine solche, und bei der raschen und großartigen Entfaltung des Ordens, der in allen europäischen Ländern Hunderte von Tempelhöfen besaß, die in Provinzen eingeteilt und in sieben Zungen geschieden waren, läßt sich auf die große Zahl derselben ein Schluß ziehen. Sehr wenige davon sind noch vorhanden; heute noch erhaltene Templerkirchen finden sich in Frankreich, England und Spanien, in Laon, Monmorillon und Segovia; eine Turmhalle und Teile einer Templerkirche lassen sich nachweisen in Kaltenhofen im Elsaß, mit folgender merkwürdiger Grabschrift:

„Plangite me cari quicumque venitis amici Nomine Walcherum hic me plorate sepultum. Parvula culpa fuit qua me mors aspera solvit. Dicite sancta sibi parvi domini pietas. Kalendis mai obiit Walcher."

An vielen Orten, wo die Templer reichen Besitz nachweisen konnten, sind sämtliche Bauten von der Erde verschwunden, und es hat sich davon nur der Name erhalten, so in Lyon und in Paris. Gleichwie der Orden die Kuppel des heiligen Grabes im Siegel führte, ist kein einziges Motiv einer Templerkirche bekannt, das sich nicht diesem Vorbild angeschlossen hätte; sehr viele ahmten mit dem Kranz der zwölf die Kuppel tragenden Säulen unmittelbar dasselbe nach. Die reichste Architektur aus verschiedenen Bauperioden besaß die Kirche im Temple in Paris, eine überaus interessante Anlage, die der Chronist Sauval rühmend beschreibt. Den Kern derselben bildete eine aus dem Sechseck konstruirte Rotunde mit Umgang; an diesen romanischen, von außen ein Zwölfeck bildenden Rundbau wurde später eine Vorhalle und ein langgestreckter einschiffiger Chor in den reichsten Formen der Gotik mit nebenstehendem Glockenturm angebaut. Auch die Hauptstadt der Insel Cypern, Nicosia, besaß eine Templerkirche von reicher und schöner Architektur und ward deshalb weit gerühmt. Eine

Eigentümlichkeit dieser Rotunden bestand darin, daß sie ringsum Wandbänke erhielten, denn es herrschte der Brauch, wichtige Versammlungen zur Nachtzeit darin abzuhalten. Zu den Ordenskirchen hatten nur die Brüder Zutritt, das Volk war ausgeschlossen. Sogenannte Donaten nahm der Templerorden in großer Zahl auf: es waren dies fromme Spender, die zum Lohn für ihre Freigebigkeit an den höhern Gnadengaben des Ordens teilnahmen, demselben affilirt wurden und ihre letzte Ruhestätte auf seinen Friedhöfen fanden. Sowie er sich aus den höchsten Adelsgeschlechtern aller Länder ergänzte, so gingen auch Fürsten Bündnisse mit ihm ein. König Heinrich III. von England, einer der größten Gönner des Ordens, wohnte auf einer Reise 1256 mit großem Gefolge im Temple in Paris, wo er fürstlich bewirtet wurde. Alonso Sanchez, König von Aragon und Navarra, vermachte in seinem Testamente dem Templerorden sein Leibroß und alle seine Waffen. Ramon Berengar, Graf von Barcelona, nahm, als er sein Ende nahen fühlte, aus der Hand des Ordensritters Hugo von Rigaldo den Templermantel; in ihn gehüllt, wollte er vor seinen Gott treten. Ihre Gräber waren prunklos, schlicht und einfach; einige noch erhaltene Grabplatten zeigen in vertiefter Arbeit in den Stein eingehauen ein lateinisches Kreuz, ein Schwert und einen Triangel, eines der Zeichen, dem der Orden eine geheime Bedeutung beilegte, und das sich neben der Zahl 9 und der Zahl 3 häufig an seinen Bauten vorfindet. Von den Ordenspalästen, besonders im Temple in Paris, wo die Generalkapitel abgehalten wurden, wissen gleichfalls die Chronisten zu erzählen; am hervorragendsten hat sich jedoch der Orden in der Befestigungskunst bethätigt. Aus eignen Mitteln legte er in Syrien und Palästina eine Reihe fester Plätze an, und zwar in so großartiger Weise, daß darin jede Errungenschaft des Zeitalters zur Geltung kommt. Als unmittelbares Vorbild dienten die arabischen Festungen im Orient; die Befestigungen sind aus dem Rechteck konstruirt, die Türme sind sämtlich viereckig und springen nur wenig über die Verteidigungslinie vor. Ein mächtiger viereckiger Hauptturm, dessen Schema sie vielfach wiederholten, kommt bei den meisten Templerburgen vor, zuweilen wie beim Temple in Paris wurde derselbe noch durch vier Ecktürme verstärkt. Die einzige fränkische Eigentümlichkeit ihrer Festungsbauten im Morgenlande ist das Fallgitter als Thorschluß, was bei den arabischen Festungen nicht in Anwendung kam. Die gewaltige Tiefe der wassergefüllten Gräben ist bei den Bergschlössern manchmal mühsam in den lebendigen Fels hineingearbeitet. Die bedeutendsten Waffenplätze der Templer im Orient waren Tortosa, Safita, Avenenet und Athlit; das Pilgerschloß, die berühmteste ihrer Festungen, hatten sie aus den Ruinen eines antiken Gebäudes erbaut und sollen darin einen großen Schatz gefunden haben. In allen Bauten des Ordens prägt sich ein hoher Sinn und ein großes Machtbewußtsein aus. Ihre geistige Verwandtschaft mit dem Orden der Cisterzienser bekundete sich darin, daß sie unter den Künsten das Hauptgewicht auf die Architektur legten und eine reiche Innendekoration vermieden. Die Bauthätigkeit des Templerordens in ihrer bestimmten Eigentümlichkeit entwickelte sich ungefähr seit der Mitte des zwölften Jahrhunderts und erstreckte sich ebensowohl über Syrien und Palästina als auch über die europäischen Länder. 1118 von einer Schar französischer Ritter, Waffengefährten Gottfrieds von Bouillon, in Jerusalem gestiftet, residirte der Orden in einem an der Stelle des Tempels Salomons erbauten Palast, woher die Genossenschaft den Namen erhielt. Ihre Ordensregel gab ihnen Bernhard von Clairvaux, der Stifter der Cisterzienser, das Orakel seiner Zeit. Sie gebot ihnen „in den Kampf zu ziehen, jenseits des Meeres, um den Glauben zu verteidigen, so oft die Not es erfordert, niemals zu fliehen, stets den Kampf anzunehmen, auch einer gegen drei, kein Quartier zu verlangen und kein Lösegeld zu geben."

Sie gelobten ferner dem Großmeister Gehorsam und lebten ehelos und ohne persönliches Eigentum in brüderlicher Gemeinschaft. Ihre Tracht war weiß, dazu ein eisernes Kettenhemd und ein weißer Mantel mit rotem lateinischen Kreuz. Als Schmuck und Waffe waren dem Templer nur Eisen und Stahl erlaubt; Gold und Silber zu tragen, war ihm verboten. Erhielt der Orden kostbare Waffen zum Geschenk, so mußte das daran befindliche Edelmetall dunkel gefärbt werden. Nicht umsonst lautete die Formel der Aufnahme bei der feierlichen Bekleidung mit dem Templermantel: „Wir nehmen dich auf in die Gemeinschaft des Ordens,

machen dich und deine Vorfahren der guten Werke desselben teilhaftig, versprechen dir Wasser und Brot und das arme Gewand des Hauses und Mühe und Arbeit genug."

So hart die Bedingungen des Ordensgelübdes waren, so groß und gewichtig waren die Privilegien, die der Orden genoß. Die Templer bildeten ein geschlossenes Gemeinwesen im Staat, sie waren den weltlichen Gerichten nicht unterworfen, sondern sie richteten sich selbst, sie spendeten sich selbst die Sakramente durch ihre Ordenspriester und waren frei von jeder Steuer und von jedem Tribut. Nach dem unglücklichen Ausgang der letzten Kreuzzüge fiel ihnen beinahe allein die Verteidigung des heiligen Landes zu, ein ungleicher Kampf, in dem sie trotz heldenmütiger Gegenwehr zuletzt unterliegen mußten. 1291, als die letzten festen Plätze aufgegeben wurden, kehrten sie, der Übermacht weichend, aus dem Orient zurück. Ihr Hauptsitz und das Bollwerk ihrer Macht war der Temple in Paris, der damals einer Festung gleichend, den dritten Teil der Stadt einnahm. Ihr Reichtum war unermeßlich, ihr Stolz sprichwörtlich. Sie bildeten eine in beständiger Kriegführung gestählte Genossenschaft von 15000 wohl disziplinirten Rittern und ihre Macht und ihr Ruhm hatte den Fall Jerusalems überdauert. Sie führten ihren Schatz mit sich, der sich auf 150000 Goldgulden und in Silbermünzen auf die Last von zehn Maultieren belief. Sie besaßen in den verschiedenen europäischen Ländern 10000 Schlösser, Herrenhäuser und Güter, Tempelhöfe genannt, und verdankten diesen Besitz beinahe ausschließlich Schenkungen und Vermächtnissen. Durch strenge Aufsicht, gute Verwaltung und weise Sparsamkeit hatte sich ihr Besitz zu solcher Höhe gesteigert. Sie waren genügsam und mäßig, und selbst ihre Feinde haben sie nie der Schwelgerei beschuldigt. Ihr Reichtum und ihre Machtstellung erregten bald Neid und Mißgunst. Das Geheimnis und die Abgeschlossenheit, womit sie sich umgeben, ihre geheimen Zeichen und Ceremonien, ihre Versammlungen, die nur zur Nachtzeit abgehalten wurden, geben der Neugier und Schmähsucht Stoff zu Lügen und Verleumdungen. Der Untergang des Ordens auf der Höhe seiner Macht und seines Glanzes ist bekannt, wohl eine der größten Tragödien der Weltgeschichte. König Philipp IV. von Frankreich hatte sich während eines Volksaufstandes in den Temple geflüchtet, der ihm bessern Schutz bot als seine eigene Residenz; schon lange war seine Begehrlichkeit auf die Güter des Ordens gerichtet, und seine kalte Tücke und Habgier scheute vor keiner Gewaltthat zurück. Er ließ 1307 plötzlich den Großmeister und alle in Frankreich befindlichen Ordensritter verhaften; eine furchtbare Anklageakte wurde veröffentlicht, welche sie des Verrats, der Gotteslästerung und anderer Verbrechen beschuldigte. Der darauf eingeleitete Prozeß endigte mit dem Feuertode einer großen Zahl der Brüder und des Großmeisters selbst und der Aufhebung des Ordens. Von dem Temple samt allem, was er enthielt, hatte sogleich die Krone Besitz ergriffen; Erbe der liegenden Güter wurde der Johanniterorden. Von glücklichem Gedeihen und längerer Dauer bestand er bis in die neueste Zeit. Die edle Menschlichkeit seiner Satzungen, die dem Orden das Heil und die Pflege der Armen, der Kranken und der Pilger zur ersten Pflicht machten, schützten ihn vor Kampf und Anfechtung und ließen ihn verjüngt aus jeder Bedrängnis hervorgehen.

H. Illo.



Bücherschau.


Bemalte Thonstatue von Benedetto da Majano.

Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epoche im K. Museum in Berlin. Bearbeitet von W. Bode und H. v. Tschudi. Berlin, W. Spemann. 1888. 4.

Mit musterhaftem Eifer sind die Vorstände des Königlichen Museums in Berlin bemüht, die ihrer Obhut anvertrauten Schätze weiten Kreisen zugänglich und nutzbar zu machen. Vor wenigen Monaten wurde erst das, auch in dieser Zeitschrift nach Verdienst gewürdigte, Prachtwerk über die Gemäldegalerie begonnen, jetzt liegt uns wieder eine neue, sorgsam vorbereitete und reich ausgestattete litterarische Leistung der Museumsverwaltung vor: der illustrirte Katalog der neueren Skulpturen. An beiden Unternehmungen hat Wilhelm Bode hervorragenden Anteil genommen. Bode's Arbeitskraft scheint keine Grenzen zu kennen. Ein unermüdlicher Forscher und erfahrener Kunstkenner, ist Bode auch einer der fruchtbarsten Fachschriftsteller der Gegenwart. Specialist, was die Gründlichkeit der Forschung betrifft, hat er seine speciellen Studien über die weitesten Kreise der neueren Kunstgeschichte ausgedehnt. Dafür legt der Skulpturenkatalog wieder ein vollgültiges Zeugnis ab.

Die Berliner Sammlung von Bildwerken aus dem Mittelalter und der neueren Zeit enthält nicht viele große Werke, welche auch auf den Laien einen unmittelbaren Eindruck üben und ihm Bewunderung abzwingen. In den Museen diesseits der Alpen erscheint überhaupt, wenn man vom Louvre absieht, die plastische Kunst im Verhältnis zur Malerei nur karg vertreten. Und selbst in Italien haben die Statuen und großen Skulpturwerke gottlob noch in überwiegender Zahl ihren ursprünglichen Standort bewahrt. Wer die glänzenden Schöpfungen der Marmorskulptur und Erzplastik aus den Tagen der Renaissance genießen, wer die bedeutenderen Arbeiten der mittelalterlichen Steinmetzen genau kennen lernen will, darf nicht den Weg nach unseren Museen einschlagen. Die letzteren haben aber nicht allein den Zweck, die Kunstfreude anzuregen und die Begeisterung für einzelne Künstler und Kunstwerke zu wecken — welchen Zweck sie, nebenbei gesagt, durch die bisher übliche Anordnung und Aufstellung der Werke schlecht erfüllen — sondern sollen auch das Kunstverständnis fördern. Dazu aber eignen sich, falls sie nur in ausreichender Zahl vorhanden sind, auch kleinere plastische Werke. Diese geben über die herrschenden Strömungen, die Schulrichtungen oft noch besseren Aufschluß, als manche Schöpfungen großer Meister, denn in ihnen hat nicht die persönliche Kraft die üblichen Schranken durchbrochen, tritt die individuelle Eigentümlichkeit minder stark hervor. Der Reichtum des Berliner Museums an kleineren Skulpturwerken



Aus dem Amsterdamer Galeriewerk, herausg. v. A. Bredius.



ist längst bekannt: daß man hier z. B. die Entwickelung der Florentiner Plastik im 15. Jahrhundert beinahe ebenso bequem studiren kann, wie im alten Bargello, wird selbst von Italienern zugestanden. Ebenso gut erscheint die ältere deutsche Kunst vertreten. Eine einfache Wanderung durch die Säle des Museums wird freilich diesen Reichtum wenig nutzbar machen, so wenig wie ein bloßer Gang durch die Räume einer Bibliothek ausreicht, sich mit den daselbst bewahrten Bücherschätzen vertraut zu machen. Die Fülle der aufgestellten Bildwerke, von welchen die meisten, äußerlich betrachtet, einen gleichartigen Charakter besitzen, verblüfft und verwirrt. Erst wenn man vorbereitet an sie herantritt und schon ungefähr weiß, was man zu suchen hat und finden wird, lernt man die kleinen Skulpturen schärfer scheiden, gewinnt man ein richtiges Verständnis und erreicht allmählich auch Genuß von der Betrachtung. Auf eine solche Orientirung ist der neue Skulpturenkatalog angelegt. Es genügt aber nicht, die einzelnen Werke zu beschreiben, die Gegenstände der Darstellung, die Maße u. s. w. genau anzugeben. Auf diese Weise prägen sich ihre Formen noch nicht dem Gedächtnisse ein.



Bemaltes Stuckrelief von Donatello.

Gerade darauf aber kommt es an, daß man schon eine beiläufige Vorstellung von der Form und Gestalt eines Bildwerkes besitzt, ehe man dasselbe in Augenschein nimmt. Man erkennt es dann rascher unter der Menge verwandter Arbeiten heraus und weiß bereits im voraus, nach welcher Seite die Aufmerksamkeit gelenkt werden muß. Dieser Forderung kommt der Katalog durch eine glückliche Neuerung nach. Dem eigentlichen Katalog, welcher außer der Beschreibung des Gegenstandes auch noch die Maße, die Herkunft jedes Skulpturwerkes mitteilt, die wichtigsten litterarischen Nachweise und das knappgefaßte kunsthistorische Urteil giebt, wurde noch ein Atlas von 68 Lichtdrucktafeln angefügt. Dieselben führen uns den ganzen Bestand der Skulpturensammlung im Bilde vor. Allerdings mußten die einzelnen Abbildungen im kleinsten Maßstabe gehalten werden; die Rücksicht auf Raumersparnis übte auf die Anordnung nicht immer günstigen Einfluß. Bequem kann der Atlas eigentlich nur benutzt werden, wenn man den stattlichen Band löst und die Einzeltafeln je nach Bedürfnis neben einander legt. Immerhin erfüllt der Atlas seinen Zweck vollständig. Wer denselben studirt hat, stößt bei dem Besuche des Museums auf keine unbekannten Regionen und ist des mühseligen Suchens und Ratens überhoben. Außerdem aber gewinnen die Erinnerungen an die im Museum empfangenen Eindrücke dank den Abbildungen eine anschauliche Form.

Jeder Kunstfreund weiß aus eigener Erfahrung, wie schwer es hält, sich nachträglich mit Hilfe bloß niedergeschriebener Notizen über ältere künstlerische Anschauungen genaue Rechenschaft abzulegen. Dieser Qual ist er jetzt wenigstens in Bezug auf das Berliner Skulpturenmuseum größtenteils überhoben.

Bei dem Durchblättern des Kataloges tritt der Reichtum des Berliner Museums insbesondre an Reliefwerken wieder offen zu Tage. Eine trefflich vertretene Gattung der Kleinplastik wird wahrscheinlich weiteren Kreisen völlig neu erscheinen. Es sind die Kleinplatten aus Erz, die sogenannten „Plaketten“ gemeint, welche erst in den letzten Jahren eine bessere Würdigung fanden. In Frankreich sind sie bereits der Gegenstand eifrigster Sammellust geworden; einem französischen Gelehrten, Mr. Molinier, danken wir einen umfassenden, mit großer Sachkenntnis gearbeiteten Katalog derselben. Auch in deutschen öffentlichen Sammlungen (Wien) sind Plaketten nicht selten; die erste genaue, wissenschaftlich genügende Beschreibung haben bisher aber nur die Berliner Plaketten — an der Zahl etwa 400 — durch



Relief von gebranntem Thon, weiß glasirt. Werkstatt der Robbia im 16. Jahrh.

den vorliegenden Katalog erfahren. Wenn in der Einleitung zum Plakettenkataloge gesagt wird, daß „der Ausgangspunkt und die eigentliche Heimat der Plakettenkünstler die aus Donatello's Werkstätte für den Guß des Gattamelata hervorgegangenen Bronzegießstätten von Padua“ seien, so heischt dieser Satz wohl eine Ergänzung durch den Hinweis auf die gerade in Oberitalien herrschende Kunstrichtung und die hier frühzeitig entwickelte Gußtechnik. Ohne diese Voraussetzungen hätte die Schule Donatello's schwerlich in der Herstellung von Plaketten eine so reiche Wirksamkeit entfaltet. Eine kritische Erörterung der in jedem einzelnen Falle gegebenen kunsthistorischen Bestimmungen würde die Grenzen der Anzeige weit überschreiten. Bei einem Buche, welches Bode's Namen an der Spitze führt, darf man überdies sicher sein, daß alle kunsthistorischen Angaben wohl begründet sind. Beiläufig sei nur bemerkt, daß bei Nr. 277 vielleicht der Namen Warin in der Klammer hätte beigefügt werden können, und daß die ikonographischen Erläuterungen bei den frühmittelalterlichen Elfenbeinwerken zuweilen eine größere Schärfe wünschen lassen. Der Katalog ist nicht allein für jeden wißbegierigen Besucher des Berliner Skulpturenmuseums ein dankenswerter Wegweiser, sondern auch für jeden Kunstforscher ein unentbehrliches Hilfsbuch. Möchte das Beispiel Berlins bald auch bei den andren deutschen Skulpturensammlungen Nachahmung finden!

Anton Springer.

Die Meisterwerke des Rijksmuseum zu Amsterdam. Photogravüre-Prachtwerk mit erläuterndem Text von A. Bredius. München, Franz Hanfstaengl. Fol.

Die wundervolle Galerie des holländischen Reichsmuseums, früher in unwürdigen Räumen elend untergebracht, höchst mangelhaft katalogisirt und publizirt, ist gegenwärtig unter allen diesen Gesichtspunkten in die erste Reihe der großen europäischen Museen eingerückt. Ein großartiger, schön und charaktervoll ausgestatteter Palast umschließt ihre Schätze. Der in mehreren Ausgaben vorliegende kritische Katalog von A. Bredius dient den Besuchern als trefflicher Führer. Durch Photographie und Photogravüre in rühmlichem Wetteifer werden uns von Braun und Hanfstaengl die bedeutendsten Bilder der Sammlung in ausgezeichneten Reproduktionen dargeboten. Die Texte zu diesen Galeriewerken endlich rühren von den bewährtesten holländischen Fachgelehrten, von dem Direktor des Reichsmuseums Fr. D. O. Obreen und dem vorhin genannten A. Bredius, unserem geschätzten Mitarbeiter, her, der sich bekanntlich in den letzten Jahren ebensosehr durch seine fleißigen und ergiebigen Forschungen in den heimischen Archiven wie durch seine ausgebreitete Bilderkenntnis einen allgemein geachteten Namen erworben hat. Wir heben heute aus dieser dem Stolz Alt-Hollands gewidmeten gemeinsamen Arbeit von Kunst und Wissenschaft das Werk von Hanfstaengl und Bredius besonders hervor, um es der verdienten Beachtung aller unserer Leser nochmals wärmstens anzuempfehlen.

Jede seiner fünfzehn Lieferungen enthält sechs große in Photogravüre hergestellte Tafeln und außerdem ist der Text mit durchschnittlich drei oder vier kleineren Photogravüren ausgestattet. Die Gesamtillustration des Werkes beläuft sich demnach auf anderthalb Hundert Abbildungen der hervorragenden Gemälde des Museums, welche nach deren Größe zwar im Format verschieden, in der Qualität der technischen Herstellung aber von gleichmäßiger Schönheit und Klarheit sind. Gerade die Textbilder, von welchen wir in dem beiliegenden Blatte nach Pieter de Hoogh ein Beispiel vorzuführen in der Lage sind, bieten an Korrektheit und Delikatesse der Wirkung oft das Allergelungenste. An Vollständigkeit, guter Auswahl und Stiltreue brauchen die Abbildungen des vorliegenden Werkes keinen Vergleich zu scheuen. Sie befriedigen in gleicher Weise das künstlerische wie das wissenschaftliche Interesse.

Daß der Text den streng gelehrten Anforderungen vollauf genügt, ohne mit einem übergroßen Ballast von Notizen beladen zu sein, brauchen wir den Lesern, welche die schlichte, sachliche Behandlungsweise des niederländischen Forschers aus zahlreichen seiner stets gehaltvollen Mitteilungen kennen, kaum besonders zu versichern. Er schreibt aus der genauesten Einzelkenntnis, aus dem steten lebendigen Verkehr mit den alten Meistern seines Vaterlandes heraus; jedes Wort versetzt uns in das Getriebe der Forschung, in die wieder erstehende alte Zeit, zu deren geistigem Aufbau Stein an Stein gefügt, Lichtpunkt an Lichtpunkt gereiht werden, so daß an dem Himmel der holländischen Kunstgeschichte neben den früher bekannten Plejaden und Sternen erster Größe jetzt ungezählte Mengen kleinerer Gestirne **ihre wissenschaftliche Bestimmung erhalten.**

Bei einem Museum von so vorwiegend einheimischem Charakter, wie das holländische Reichsmuseum, konnte die Anordnung des Ganzen eine streng einheitliche, historisch gegliederte sein. Als Haupteinteilungspunkte ergeben sich die holländischen Lokalschulen der Hauptkunststädte des Landes. Der Verfasser führt in den ersten sieben Heften die wichtigste derselben, Amsterdam, in ihrer geschichtlichen Entwickelung vom Anfange des 16. bis zum Ende **des 17. Jahrhunderts vor. Darauf folgen Haarlem, Leyden u. s. w. Sämtliche Hauptmeister werden eingehend behandelt, ihre Lebensumstände auf Grund aller vorhandenen** Quellen festgestellt, die Verzweigung ihres Wirkens durch Schüler und Nachahmer sorgfältig dargelegt und schließlich das Gesamtbild jeder Schule in festen Umrissen zusammengefaßt.

Meister Pieter de Hoogh, von dem unser Beispiel eines seiner bezeichnendsten Bildchen wiedergiebt, gehört zu denjenigen hervorragenden Repräsentanten der Amsterdamer Schule, deren Lebensumstände durch Bredius neues Licht erhalten haben. Schon Woermann hat in der **„Geschichte der Malerei" (III, 732) diese Berichtigungen verwerten können. Der Künstler wurde 1630 geboren und starb kurz nach 1677 in Amsterdam, wo sein Aufenthalt und seine**

Wirksamkeit als Maler dokumentarisch festgestellt sind; auch daß er in den fünfziger Jahren zuerst im Haag, dann in Delft sich aufgehalten hat, läßt sich nachweisen; ebenso ist seine Anwesenheit in Leyden bezeugt. Dagegen scheint er in Haarlem nie gewohnt zu haben und mit dem 1681 dort verstorbenen Pieter de Hooghe ist er jedenfalls nicht identisch. Er malte bekanntlich mit Vorliebe Interieurs und seine Meisterschaft bestand hauptsächlich „in der Darstellung des malerisch hereinfallenden Sonnenlichtes, sowie einer oft sehr komplizirten perspektivischen Zeichnung." — „Seine Bilder sind häufig mit mehreren Figuren belebt, die geistreich, aber oft etwas flüchtig hingeworfen sind. Seine Farbengebung ist kräftig, in den Lichtern oft stark impastirt." Man kann in den Werken Pieter de Hooghs eine Stilwandlung nachweisen. Die Bilder der früheren, weit besseren Zeit sind „hell und klar, oft ganz und voll von der Sonne bestrahlt, kräftig in der Farbe, breit in der Pinselführung." Sie fallen zwischen 1655—1665. Dann ändert der Meister seine Malweise. „Er liebt es jetzt, einen großen Teil seines Bildes ins Dunkel zu verlegen, und nur durch eine Thür, ein Fenster blickt man ins Freie, wo die Sonne hell leuchtet. Dieser Kontrast zwischen Licht und Schatten wird immer größer und erreicht in seinem Bilde bei Baron Steengracht im Haag (1677 bezeichnet) seinen Gipfel: die Figuren sind kaum erkennbar, schwarz in schwarz gemalt. Die Farbe wird in den Bildern dieser letzten Periode immer kühler, graubläulich, die Zeichnung der Figuren etwas ausführlicher, weniger locker."

Bredius zählt zu den Werken der frühen hellen Periode des Pieter de Hoogh besonders die berühmten Bilder in den englischen Sammlungen (National Gallery, Buckingham Palace, Coll. Hope, Earl of Strafford u. s. w.) und außerdem das herrliche große Bild in der akademischen Galerie zu Wien (Holländische Familie im Freien), welches seit Waagen und Burger bekanntlich den Namen des Delftschen Vermeer trägt, neuerdings aber u. a. auch von Bode (Sammlung Wesselhoeft, S. 23) für Pieter de Hoogh in Anspruch genommen worden ist. Wir würdigen die Gründe vollkommen, welche gegen die Bestimmung des Bildes als Vermeer sprechen. Andererseits aber zeugt eine wichtige Eigenschaft des Wiener Gemäldes entschieden gegen Pieter de Hoogh. Die Figuren desselben auf den Bildern seiner ersten Periode werden von Bredius mit Recht als „geistreich, aber oft etwas flüchtig hingeworfen" charakterisirt. Die Figuren auf dem Wiener Familienbilde sind das gerade Gegenteil hiervon. Sie sind so „ausführlich", so „wenig locker" bis ins Detail durchgebildet, wie man es auf keinem Bilde Pieter de Hooghs bisher hat nachweisen können. Führte doch das rätselvolle Bild im alten Inventar den Namen Terborch, eine freilich ganz ungehörige, aber mit Rücksicht auf die sorgfältige, feine Detailbehandlung der Figuren erklärliche Bezeichnung.

Übrigens bestanden zwischen Pieter de Hoogh und Jan Vermeer intime Beziehungen, von denen auch die in unserem beigegebenen Blatte reproduzirte „Gesellschaft im Freien" (Nr. 686 des Amsterdamer Kataloges; Sammlung van der Hoop) Zeugnis ablegt. Bredius vindizirt das Bild der frühen Zeit Pieter de Hooghs und sagt, daß es „etwas an den Delfter Vermeer erinnere, mit dem er ja gleichzeitig in Delft gemalt hat, und der gewiß eine Zeitlang seine Arbeit beeinflußte." Leider ist das reizende Bild mit einem schmutzigen, bräunlichen Firnis bedeckt, welcher seine Wirkung entstellt. Der Vorgang der Schilderung ist so einfach, daß wir ihn nicht zu erläutern brauchen. In der hellen Farbigkeit der Einzelheiten, im Kostüm der Figuren, in der Baulichkeit und sonstigen Umgebung, sowie in der sonnigen, harmonischen Gesamtstimmung entfaltet der Meister alle Reize seiner Kunst.

C. v. L.



Studienköpfe.
Federzeichnung von Rembrandt im Kgl. Kupferstichkabinet zu Berlin.

Die Handzeichnungen Rembrandts.

Mit Illustrationen.

Vor einigen Tagen erschien in Berlin und London die erste Lieferung eines Werkes, welches ein epochemachendes Ereignis auf kunsthistorischem Gebiete genannt werden muß. Es führt den Titel: Reproductions of original drawings by Rembrandt Harmensz van Ryn, edited by F. Lippmann, with the assistance of W. Bode, Sidney Colvin, F. Seymour Haden and J. P. Heseltine [1]).

Eine der schwierigsten Aufgaben für den Kunstgelehrten ist das Studium alter Handzeichnungen und ganz besonders der Handzeichnungen Rembrandts. Mancher feiner Bilderkenner steht ratlos, wenn man ihm eine Mappe alter Handzeichnungen vorlegt. Man muß die Rembrandtzeichnungen, welche in ganz Europa zerstreut sind, zum größten Teil gesehen haben und wiederholt gesehen haben, ehe man z. B. mit einiger Bestimmtheit die Arbeiten des Meisters von denen seiner Schüler unterscheiden lernt. Denn eine Anzahl derselben, wie Eeckhout, Hoogstraten, Bol, Leupenius, Renesse, Furnerius, Jacob und Ph. de Koning und noch viele andere haben ihren Lehrer in seiner Zeichenmanier oft fast täuschend nachgeahmt. Diese Kenntnis zu erlangen, ist aber mit vielen Schwierigkeiten verknüpft. Wie gesagt, befinden sich die Zeichnungen Rembrandts in ganz Europa zerstreut. Außer den öffentlichen Sammlungen, in Berlin, Dresden, München, Hamburg, Bremen, Weimar, Frankfurt, Paris, London (British Museum), Wien (Albertina), Haarlem (Teyler-Museum), Amsterdam (Rijks-Museum und Museum Fodor) befinden sich viele der schönsten Zeichnungen in Privatsammlungen. Ich nenne nur die Sammlungen von Beckerath (Berlin), Heseltine (London), Bonnat (Paris), die des Herzogs von Aumale, des Herzogs von Devonshire, der Herren Holford, Malcolm, Salting, Seymour Haden u. a. in London u. s. w. Nur wenigen ist es vergönnt, all diese Zeichnungen zu sehen.

Wie dankenswert ist es daher, daß eine große Auswahl der so hochinteressanten Kunstwerke, welche uns oft wahre Offenbarungen des großen Meisters sind, in einer Weise reproduzirt werden, welche so vortrefflich, so vollkommen ist, daß wir es wirklich vergessen,

1) Für Deutschland subskribirt man bei Amsler & Ruthardt, Behrenstraße, Berlin.



Die Melkerinnen. Federzeichnung von Rembrandt im Kgl. Kupferstichkabinet zu Berlin

nur eine Reproduktion, nicht das Original vor uns zu haben. Dabei ist der Preis, dank der Unterstützung einiger Mäcene, so niedrig, daß wir z. B. für etwas über 100 Mark fünfzig Rembrandtzeichnungen in treuester Abbildung besitzen können, während ein einziges der Originale oft mehr als 5000—6000 Mark gekostet hat! Vorläufig werden jährlich zwei Lieferungen zu je 50 Zeichnungen erscheinen. Bei sofortiger Einschreibung kosten die Lieferungen nur 5 Pfund Sterling, also etwa 100 Mark. Und welch eine reiche Belehrung, welche unerschöpfliche Quelle des Genusses bieten diese Zeichnungen! Rembrandt hatte stets die Feder, den Zeichenstift zur Hand, sei es um die frischen Eindrücke auf einem Spaziergang in oder um Amsterdam auf das Papier zu tragen, oder eine Scene des häuslichen Lebens um ihn herum zu verewigen. Auch Kunstwerke, welche Rembrandt hier oder dort gesehen hatte, wurden flüchtig, aber wie geistreich skizzirt! Man sehe in der ersten Lieferung z. B. den Kopf des Andrea Doria nach einer italienischen Medaille! Oder der Meister brütete ausschließlich über einem Bilde oder einer Radirung, irgend einer biblischen



Elias in der Wüste.
Federzeichnung von Rembrandt im kgl. Kupferstichkabinet zu Berlin.

Komposition z. B. Wie oft und in wie mannigfacher Weise wurde ein solcher Gegenstand auf dem Papiere dargestellt! So bilden diese Skizzen, auch bei der größten Flüchtigkeit stets den großen Künstler verratend, eine wahre Fundgrube für die Rembrandtforscher. Aber, wie gesagt, bis jetzt war es nur mit großer Mühe möglich, sich in dieses Studium vollständig hineinzuarbeiten. Jetzt wird die Aufgabe wesentlich erleichtert durch die unübertreffliche Reproduktion einer großen Anzahl unzweifelhaft echter Zeichnungen. Daß die Wahl nur nach ernstester Prüfung vorgenommen ist, dafür bürgen die Namen der Herausgeber: Fr. Lippmann, von dessen herrlichem Dürerwerk erst kürzlich die zweite Lieferung erschien, und ihm zur Seite Bode, unstreitig der erste Rembrandtkenner Europa's, Sidney Colvin, Seymour Haden und J. P. Heseltine, der eifrige Sammler und glückliche Besitzer von etwa 100 echten Rembrandtzeichnungen.

Ich glaube, daß unter den vor uns liegenden 50 Zeichnungen der ersten Lieferung nur wenige sein werden, bei denen auch die strengste Kritik Zweifel erheben könnte, ob sie von der Hand Rembrandts oder eines seiner Schüler sind. Wir finden da von allen

Gattungen etwas, Landschaften, Studienköpfe, Studien für biblische Vorwürfe, einzelne Figuren, worunter eine frühe Rötelstudie, einen Greis darstellend, ferner eine Aktstudie, eine Ansicht des verbrannten Rathauses von Amsterdam (1652) und die berühmte Berliner Silberstiftzeichnung, Rembrandts Saskia, kurz vor der Heirat. Man weiß, daß diese herrliche Zeichnung eine Zeitlang angezweifelt wurde, besonders weil das Datum nicht genau mit den historischen Daten zu stimmen schien. Aber „getrouwd" hieß im 17. Jahrhundert nicht allein verheiratet, sondern auch verlobt. Dafür giebt es manche Zeugnisse in alten Dokumenten. Nun war es auch bei vielen eine gewisse Sitte in Holland, nach der endgültigen Verlobung und nach Wechselung eines „Unterpfandes", einer Münze, eines Ringes oder irgend eines anderen Gegenstandes, sich schon vollständig als „Ehegatten" zu betrachten, worauf dann auch bald die Heirat stattfand.

Diese und andere Silberstiftzeichnungen sind mit einer unglaublichen Treue hier reproduzirt. Man hat die scheinbar unüberwindlichsten Schwierigkeiten bei den Faksimiles ganz und gar beseitigt. Das Werk ist ein wahrer Triumph der Reproduktionskunst!

Hoffentlich finden sich bald für die 150 Exemplare der höchst wichtigen Publikation die nötigen Abnehmer, so daß man es nicht bei den vier ersten Lieferungen bewenden läßt, sondern womöglich alle oder doch alle einigermaßen bedeutenden Rembrandtzeichnungen aufnehmen kann. Vorläufig wurde aus allen obenangeführten Sammlungen eine Auswahl getroffen.

A. Bredius.

Notiz.

Sn. Die drei Eichen, von Ludwig Willroider. Die Radirung von O. Seltzer, welche diese Zeilen begleiten, giebt eins der einfacheren landschaftlichen Motive wieder, an denen Willroider seine Palette erprobt hat. Den Zug zum Großen und Erhabenen, der die heroischen Landschaften des Meisters, wie sein Dies irae, seine Sintflut, aus der Menge heraushebt, verleugnen auch die ohne gedankenhafte Nebenabsichten, unmittelbar nach dem natürlichen Vorbilde gegebenen Schilderungen des Künstlers nicht. Der dunkel beschattete Waldsaum, mit der von Sturm und Wetter zerspellten Eiche im Vordergrunde, bildet auf unserem Gemälde einen überaus wirksamen Gegensatz zu der im hellen Sonnenscheine liegenden Ferne, aus der das hohe Dach eines Bauernhauses hinter zwei Weidenbäumen hervorschaut.







Frank Holl.

Biographische Skizze von Erwin Volkmann.

Mit Illustrationen.



urch das frühzeitige Hinscheiden Frank Holls hat die englische Kunst einen schweren Verlust erlitten, denn mit ihm ist sowohl einer der beliebtesten Repräsentanten heimischer Sittenmalerei, als auch der gefeiertste Porträtist Englands aus dem Leben geschieden. So dürfte es vielleicht nicht ungerechtfertigt erscheinen, wenn wir im folgenden ein kurzes Bild von des Künstlers Leben und Wirken zu geben versuchen.

Frank Holl wurde im Jahre 1845 zu London als Sprosse einer angesehenen Künstlerfamilie geboren. Der Großvater William Holl (geb. 1771, gest. 1838 zu London) war ein seiner Zeit wohlangesehener Meister im Kupferstich. Einen größeren Namen jedoch erwarb sich dessen Sohn Francis, der, ebenfalls hauptsächlich Kupferstecher, durch seine Beiträge zu Ludge's, Knights und Findors Porträtsammlungen und Galeriewerken in weiten Kreisen bekannt wurde. Der Sohn desselben war unser Frank, dessen

künstlerische Begabung sich schon sehr früh äußerte und, vom Vater unterstützt, in die richtige Bahn gelenkt wurde. Im jugendlichen Alter von kaum fünfzehn Jahren trat Frank bereits als Prüfling in die Schule der königlichen Akademie und wurde schon nach Verlauf einiger Monate als Schüler aufgenommen. Seine ungewöhnliche Begabung wie sein reger Fleiß trugen ihm, dem kaum Siebzehnjährigen, im Jahre 1862 die silberne Medaille für die beste Zeichnung nach der Antike ein, auch erhielt er damit eine gleichzeitige Zuwendung von 10 Pfd. Sterl. Im Auftrage eines Baumwollenhändlers in Rochdale malte er damals ein Genrebild, eine Mutter mit ihrem kranken Kinde, sein erstes Werk in diesem Fache, in welchem er es zu einer so hohen Vollendung und Meisterschaft bringen sollte. Im folgenden Jahre, 1863, errang Holl eine noch größere Auszeichnung. Er erhielt für die beste Darstellung im Historienfach die goldene Medaille und für zwei Jahre ein Stipendium von 25 Pfund. Der Gegenstand der Aufgabe war: Abraham, im Begriff Isaak zu opfern. Außerdem fiel dem jungen Künstler gleichzeitig die silberne Medaille für die zweitbeste Zeichnung nach dem Leben zu. Welches Aufsehen übrigens Holls Opferung Isaaks in der damaligen Kunstwelt seiner Heimat hervorrief, geht aus der gleichzeitigen Kritik des „Art Journal" hervor, die dahin ging, daß seine Leistung selbst unter den Werken der Altmeister der Kunst standhalten könne[1]).

So frühzeitig begonnen, sollte sich des Künstlers Laufbahn auch ferner auf das günstigste gestalten. Wir finden in ihm einen jener wenigen Meister, denen, wie Raffael und Rubens, fast unausgesetzt die Sonne des Glückes strahlt. Holls Leben war ein Fortschreiten, ja man kann sagen ein Lauf von Anerkennung zu Anerkennung, von Erfolg zu Erfolg.

Im Jahre 1864 beschickte Holl zum ersten Male die Ausstellung der Akademie mit einem Genrebilde „Rückkehr aus der Kirche", das ebenso ungeteilten Beifall erntete, wie zwei Jahre darauf sein „Gottesurteil". Noch höher stieg aber des Künstlers Ruhm nach der Ausstellung seines Gemäldes „Der Genesende". Der bleiche, abgezehrte Kranke ist mit bewunderungswerter Fertigkeit gezeichnet und von packender Wirkung, der Farbenvortrag frei und genial. Der Bericht des „Art Journal" sagte damals: Frank Holl darf nur fortfahren, wie er begonnen, und seine Zukunft ist gesichert[2]). — Die akademische Ausstellung des folgenden Jahres brachte nur ein Werk des Künstlers, das Bild seines Vaters. Es war dies das erste Produkt Franks in diesem Fache, dem er sich später fast ausschließlich zuwandte. Doch das genügte der Schaffensfreudigkeit des Meisters nicht, und vor Ablauf des Jahres 1868 erschien ein anderes Gemälde, das seinen Ruhm noch heller strahlen machte und ihm ein zweijähriges Reisestipendium eintrug. Es war ein Genrebild mit religiöser Tendenz, dem die Bibelstelle: „Der Herr hat's gegeben, der Herr hat's genommen, der Name des Herrn sei gepriesen" zu Grunde lag. — Da damals die Akademie von Trafalgar Square nach Picadilly verlegt wurde so kam das Bild erst Anfang des nächsten Jahres in Burlington House zur Ausstellung. Der Künstler führt uns in ein ärmliches Zimmer, in dem fünf jugendlich verwaiste Geschwister bei frugalem Mahle versammelt sind. Die jüngste der Schwestern kniet weinend, das Gesicht in den Händen bergend, vor dem Tische; eine zweite lehnt von Trauer gebrochen auf dem Stuhle, während die älteste in stiller Ergebung die

1) . . . it might hold place among the productions of the veterans in Art.

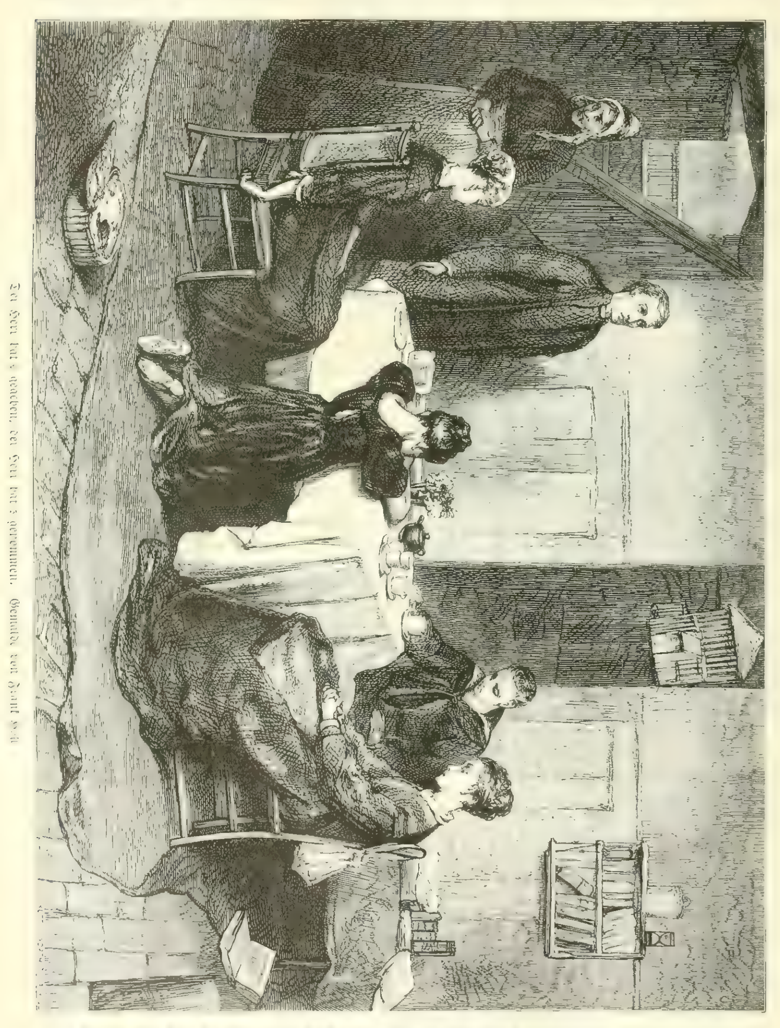
2) 1867. Review of the exhibition. Mr. Holl has only to continue, as he has begun and his carrier is sure.

Hände im Schoße zum Gebet faltet. Ihr zur Seite sitzt der jüngere Bruder, ein Seemann, der von langer Fahrt heimgekehrt, der Sterbenden noch das Auge zudrücken konnte. Der Älteste, ein angehender Geistlicher, jetzt zugleich das Familienoberhaupt, sucht anscheinend mit Hiobs Worten die Geschwister zu trösten. Auch in der nächsten Zeit versuchte der Künstler sich hauptsächlich in einem Genre, dem er einzelne Bibelstellen zu Grunde legte, doch errang dasselbe weder seiner Ausführung, noch seinem Inhalte nach sonderlichen Anklang. Inzwischen hatten jedoch Holls Arbeiten und sein wachsender Ruf die Aufmerksamkeit der Königin Viktoria erregt, und so erhielt er den ehrenvollen Auftrag, für sie ein Bild zu malen. Bereits im Frühjahr 1871 war diese Aufgabe gelöst, und das Bild „Keine Nachrichten von See" wurde auf der Ausstellung auch dem größeren Publikum zugänglich. In seinem Privatleben traf den Künstler in diesem Jahre ein harter Schlag; sein Vater William wurde ihm nach langer künstlerischer Wirksamkeit am 30. Januar durch den Tod entrissen. Vielleicht gab dieses Ereignis Holl den Gedanken zu einem Bilde, das auf der Ausstellung des folgenden Jahres allgemeines Aufsehen erregte. Der Titel — wiederum der Bibel entlehnt — lautete: „Ich bin die Auferstehung und das Leben" und stellte ein Leichenbegängnis auf dem Lande dar. Der Zug der Leidtragenden schreitet langsam hinter dem hochaufgebahrten Sarge auf dem Kirchhofsstege einher; keine Spur von Pomp und Gepränge tritt uns entgegen, dagegen giebt die fadenscheinige Kleidung der Trauerfolge volles Zeugnis von Armut und Dürftigkeit. Aber gerade das verleiht dem Ganzen eine ergreifende Feierlichkeit, wozu Kolorit und echt künstlerische Auffassung das Ihre thun.

Auch die folgenden Jahre rastete der Künstler nicht. Es würde indes über den Rahmen dieser Skizze hinausführen, wollten wir auf die große Zahl der Genrebilder näher eingehen, die seit Beginn der siebziger Jahre entstanden. Wir heben nur „Das Begräbnis des Erstgeborenen", „Im Wartesaal dritter Klasse", endlich zwei Gegenstücke aus dem Soldatenleben hervor, von denen das eine den Abschied der einberufenen Mannschaften von Weib und Kind (Ordered to the front, vergl. die Abbildung), das andere „Die Heimkehr aus dem Kriege" schildert, beide, im Besitz von Sir Thomas Lucas, äußerst fein in der Charakteristik der einzelnen Figuren, aber in der Komposition nicht glücklich abgewogen, so daß sie aussehen wie abgeschnittene Teile eines größeren Gemäldes. Der Künstler macht sich überhaupt wenig daraus, daß eine Figur einmal nur zur Hälfte sichtbar mit dem Rande abbricht; ihm genügt, daß das, was das Wesen des Bildes ausmacht, dem Beschauer in die Augen springt und zu Gemüte geführt wird.

Obgleich der Künstler bereits 1869 ein größeres Reisestipendium erhalten hatte, war doch sein Aufenthalt in Italien, wie überhaupt in der Fremde nur sehr kurz. Frank Holl ist der echte Sohn seines Landes, dessen Originalität sich in allen seinen Werken widerspiegelt und das er mit ganzer Seele liebt. Wie seinem großen Landsmann ist auch ihm sein Vaterland an other Eden, das für längere Zeit zu verlassen er nicht über sich gewinnt. So erblicken wir, wie kaum je anderswo, in Holl den ganz auf dem Boden seiner Heimat erwachsenen und erstarkten Künstler, der, kaum von fremden Einflüssen berührt, ein in der Wolle gefärbter Vertreter britischer Kunst ist. Den Stoff zu seinen Bildern entnimmt er dem Leben des Bürgers, wobei oft jener Hang zu religiösen Gefühlsregungen hervortritt. Erst später bringt der Künstler mehr das Leben und Treiben der untersten Volksschichten zur Darstellung, auch hier einem gewissen melancholischen Zuge nachgebend und sich gefallend in der Schilderung menschlichen

Jammers und irdischer Gebrechlichkeit, an denen unsere Weltstädte und zumal London keinen Mangel haben. Die Sorgen und die Hilflosigkeit jener Armen des Themsebabels schildert uns Holl mit erschreckender Treue; scheint es doch selbst, als hätte die Fülle des erschauten Elends einen melancholischen Zug auf sein Antlitz



Der Herr hat's gegeben, der Herr hat's genommen. Gemälde von Frank Holl.

gedrückt. — Dieser Epoche seines künstlerischen Schaffens entstammen seine beiden berühmten Bilder „Ausgesetzt“ und „Not kennt kein Gebot“ [1]. Das erstgenannte Bild

1) Wir geben die Benennung frei mit einem entsprechenden deutschen Sprichwort, eigentlich lautet sie: „Her poverty, not her will consents.“

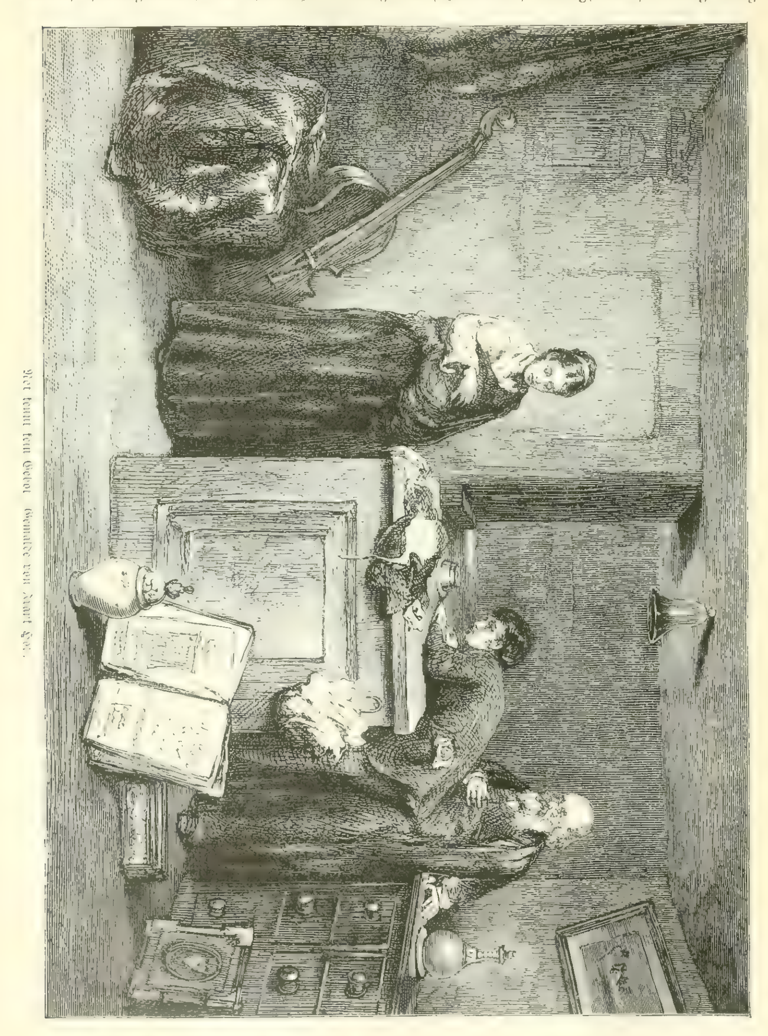
führt uns an die Themse nach Southwark, wo tagüber das Geschrei der Werft- und Hafenarbeiter und das Gerassel der Dampfkranen die Luft erfüllt. Noch ist es früher Morgen und dichte Nebel hüllen den Fluß und seine Umgebung ein. Zwei Konstabler haben soeben unter jenem Dampfkrane, der seine Riesenarme aus dem Dunste emporreckt, ein kleines Knäblein gefunden, das eine Mutter in Not und Elend seinem Schicksal



Abschied der Einberufenen. Gemälde von Frank Holl.

überließ. Nach dem Beamten, der sorglich den Findling im Arme birgt, blickt neugierig ein junges Weib, das zum neuen Tagewerk geht, während ein kleines Mädchen in Furcht vor dem Mann des Gesetzes sich an sie schmiegt. Hinter den Konstablern scheint eine alte Frau nach etwaigen Spuren zu suchen, um solche zu verwischen; scheu sieht sie umher und scheint mehr von der Angelegenheit zu wissen, doch nichts verraten zu wollen. Ganz im Hintergrunde ist noch ein Mann sichtbar, der mit Gleichgültigkeit von weitem zuschaut. Pflichttreue, Menschenliebe, Neugier und Gleichgültigkeit sind mit gleicher

Fertigkeit gegeben und lassen das Ganze künstlerisch abgeschlossen, harmonisch und ergreifend wirken. Das Seitenstück zu diesem Gemälde, „Not kennt kein Gebot", führt uns zu einem Pfandleiher. Ein armes Weib, das Kind, in ein Tuch gehüllt, auf dem Arme, ist eingetreten, um ihre letzte Habe zu versetzen und so wenigstens für einige Tage



Not kennt kein Gebot. Gemälde von Frank Holl.

das drohende Gespenst des Hungers zu verscheuchen. Sie muß ihr Teuerstes, ihren Trauring hingeben, das letzte sichtbare Zeichen froherer und besserer Tage! Und doch in kurzem ist auch dieser Erlös dahin, und dann? Das alles spiegelt sich in den Zügen der Armen! Vielleicht bewog dies den Pfandleiher, ein Geringes mehr zu zahlen,

so daß sein Gehilfe mißtrauisch bald das Versatzstück und bald die Frau anblickt. Das Zimmer mit seiner Unordnung erhöht die Traurigkeit des Gesamteindruckes und macht den verzweifelten Kampf gegen Not und Elend dem Beschauer noch fühlbarer.

Aber Frank Holl war nicht nur einer der größten Sittenmaler, sondern auch der erste Porträtist in seiner Heimat. Sein erstes Werk in dieser Richtung war, wie oben erwähnt, das Bildnis seines Vaters, zugleich für lange Zeit das einzige. Erst um die Mitte der siebziger Jahre erschien sein „Signor Piatti", dem die Porträts Samuel Cousins und Captän Hills folgten. Hiermit war aber auch seine zukünftige Wirksamkeit entschieden. Den genannten folgte nach und nach eine große Anzahl Bildnisse, die Holl bald zu dem gesuchtesten und gefeiertesten Porträtisten Englands machten. Aus den letzten Jahren seines Schaffens erwähnen wir hauptsächlich das bekannte Bild Gladstone's, das diesem von seinen Anhängern anläßlich seiner goldenen Hochzeit gewidmet wurde. Ein Vergleich dieses Gladstone-Porträts mit dem Franz von Lenbachs, das wir im letzten Winter auf einer Ausstellung bei Schulte in Berlin sahen, ist sehr interessant. Auch die Münchener Jubiläumsausstellung war von unserm Künstler beschickt und zwar mit den Bildnissen des Lord Stalbridge, Mr. Tenniels und des Prinzen von Wales, das letztere allerdings mehr ein Repräsentationsstück. Noch während der Dauer der Ausstellung ereilte den nie rastenden, kaum dreiundvierzigjährigen Künstler der Tod. Er starb am 31. Juli zu London am Herzschlage und wurde am 7. August in der Kirche St. Peter, Belsize Park, beigesetzt.

In seinen letzten Lebensjahren war der Meister der Maler des Londoner high life, der Angeli Englands. Seine Pinselführung war breit und flüssig, seine Farbe tief und leuchtend, so daß seine Landsleute in ihm einen zweiten Reynolds sahen. Mag dem sein, wie ihm wolle, jedenfalls ist der Künstler von weitest gehendem Einflusse auf die Malerei seines Vaterlandes gewesen und der Name Frank Holl wird für alle Zeit in den Annalen der englischen Kunstgeschichte mit in erster Reihe verzeichnet stehen.





Schloß Vaux-le-Vicomte.[1]

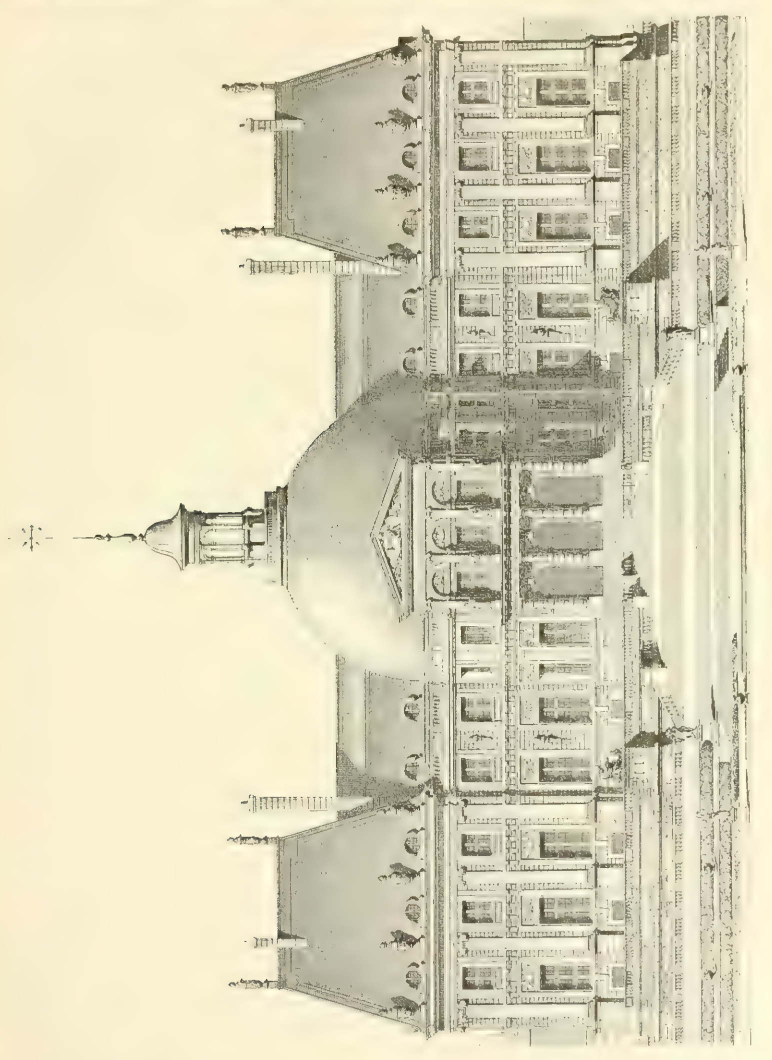
Mit Abbildungen.

Unter der sachkundigen Leitung des Architekten Destailleurs verjüngt sich gegenwärtig ein Gebäude, dessen volle Prachtentfaltung einst den jähen Sturz seines Gründers und Besitzers herbeigeführt. Die Kaskaden und Grotten, an denen La Fontaine sich erfreut, waren traurige Ruinen, mit Ginster überwachsen, Vipernnester, Schlupfwinkel für Kaninchen, als der jetzige Besitzer sie überkam, Herr A. Sommier, Schwiegersohn des berühmten Historikers Barante. Bis zum 6. Juli 1875 war Vaux-le-Vicomte im Besitze der herzoglichen Familie Choiseul-Praslin gewesen. C. Gabriel von Choiseul-Praslin hatte es 1764 durch Cession von Louis Hector, Herzog von Villars, Marschall von Frankreich, erhalten und dieser 1705 von dem Sohne des Surintendant oder vielmehr von dessen Witwe, welche die Grafschaft Melun, zu der auch die Liegenschaften von Vaux gehörten, mit Mühe aus dem Schiffbruch ihres Glückes gerettet hatte. Die Katastrophe ist bekannt und wurde uns vor nicht langer Zeit von Ed. Drumont kurz und bündig wieder erzählt.

Als Colbert zu den Staatsgeschäften gelangte, befanden sich die französischen Finanzen ungefähr in derselben Situation wie gegenwärtig. Während aber die ganze Aristokratie, der Adel der Geburt und der Adel des Geistes, vor Foucquet auf den Knieen lag, wie in unseren Tagen vor den Königen der Börse, erstattete Colbert, der einstige Gehilfe des „Long vestu“, dem Könige wahrheitsgetreuen Bericht darüber, in welch erschreckender Weise, verglichen mit jener der ehrlichen Arbeiter, die Anzahl der Männer vom Raub im Steigen begriffen sei. Der

1) Le Chateau de Vaux-le-Vicomte, dessiné et gravé par Rodolphe Pfnor, accompagné d'un texte historique et descriptif par Anatole France. Paris, Lemercier & Cie. 1888. Fol.

große König verstand den großen Minister. Als Fouquet zu Nantes am 5. September 1661 aus dem Ministerrate nach Hause ging, trat d'Artagnan, Kommandant der königlichen Mousquetiergarde, an ihn heran und berührte ihn an der Schulter: „Im Namen des Königs,



Vaux-le-Vicomte. Gartenfassade.

Sie sind verhaftet!“ Der Staat soll durch die von Colbert mit großer Umsicht in Scene gesetzte „Chasse aux financiers“ sechs Milliarden gewonnen haben. . . . .

Die Geschichte Nicolas Fouquets ist wiederholt behandelt worden. Was sein Verdienst um die bildenden Künste in Frankreich betrifft, so hat ihm Genevay in seiner Lebrun-

Biographie etliche Seiten[1] und Edmond Bonnaffé ein ganzes Buch gewidmet.[2] Die Darstellung Anatole France's beruht zu einem guten Teil auf dem letzteren, wenn es auch ein Unrecht wäre zu sagen, daß er es für seine wohlgerundete und interessante Arbeit an eigenen und gründlichen Quellenstudien habe fehlen lassen.

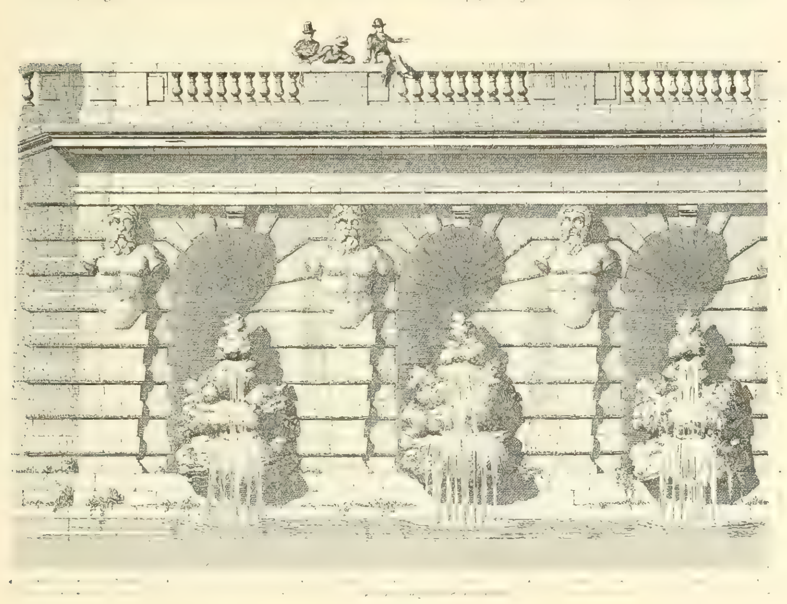
Die Stiche Israel Silvestre's und Perelle's, im Texte reproduzirt, begleiten seine Ausführungen. Sie geben uns eine Vorstellung von der Pracht und Herrlichkeit und von dem vornehmen, farbenfrohen und glänzenden Leben jener Zeit. Mit ihnen sind kleinere Stiche Pfnors mit in den Text verstreut, abgesehen von den geschmackvollen Initialen und Vignetten; ein Atlas von dreißig Tafeln nach eigenen Aufnahmen Pfnors, zu denen die eingangs erwähnte Restauration des Schlosses den Anlaß geboten, schließt sich an denselben an. Sie sind samt und sonders ausgeführt mit jener Exaktheit, Gediegenheit und verständnisvollen Auffassung der Motive, die man an seinen Publikationen des Heidelberger Schlosses, des Schlosses von Fontainebleau, „Le style Louis XIV." u. s. w. schätzen gelernt hat. Ein Plan der Schloßanlage, wie sie jetzt ist, bildet den Anfang. Grundrisse, Gesamt- und Detailansichten des Schlosses folgen, darunter die beiden großen Mittelpavillons an der Haupt- und an der Gartenfassade (Taf. V und VI, X und XI). Daran reihen sich architektonische Details, unter denen auf die Grotten (Taf. XXVII) hingewiesen werden mag. Wir fügen einige Details der Platten und Textvignetten verkleinert diesem Aufsatze bei. Daß uns die Arbeit Anatole France's sonderlich befriedigt hätte, können wir nicht behaupten. Er ignorirte den eigentlichen Zweck seiner Publikation und schrieb statt über das Haus über dessen gelegentliche Gäste, statt über das Schloß über den Schloßherrn. Und da muß man ihm allerdings Dank wissen in Bezug auf Colbert und Ludwig XIV. Beide kommen in seiner Schrift vorzüglich weg. Es zeigt sich bis zur Evidenz, daß letzterer mit dem Vollgewichte seines königlichen Zornes den Sünder erst dann zerschmetterte, als derselbe taub für alle Ermahnungen und schlechthin unverbesserlich sich erwiesen und das berühmte Fest von 1661 (S. 65 ff.) den Skandal allzu offenkundig, weitere Nachsicht unmöglich gemacht hatte. Gerechterweise muß man auch anerkennen, daß er es nicht unternimmt, den Mohren weißzuwaschen, wenn er auch bei dem „concussionnaire" für mildernde Umstände plädirt und als einer von jenen Historikern sich erweist, die jemandem das Ärgste verzeihen, wenn er nur ein paar Groschen „zu Kunstzwecken" hergegeben, „der Tröster des alten Corneille und der Beschützer La Fontaine's gewesen", die Teppichweberei von Maincy gegründet und Le Nôtre, Le Brun und Le Vau beschäftigt hat, die der König hernach in seine eigenen Dienste nahm. (S. 2.) Das gedruckte Material über diese Trias sowie über die Geschichte des Schlosses hat Herr Anatole France sorgfältig benützt, und Citate aus den Werken der von dem Verschwender subventionirten Persönlichkeiten dehnen sich zwischen den Prosazeilen ziemlich weit aus und zwar häufiger, als unbedingt nötig gewesen wäre. Wenn man uns lieber gesagt hätte, in welchem Verhältnisse der Bau Le Vau's zu den französischen Schlössern von ehemals, damals und nachmals, zur französischen Architektur im allgemeinen und zum Stile Louis XIV. insbesondere steht!

Foucquet stammte aus einer angesehenen, seit dem 16. Jahrhundert in Nantes begüterten Kaufmannsfamilie. 1615 geboren, Sohn des Staatsrates François Foucquet, dessen Bücher- und Medaillensammlung Peiresc bei seiner Durchreise durch Paris mit nicht geringem Erstaunen betrachtet, ward er mit zwanzig Jahren Maitre des requetes, mit fünfundzwanzig Jahren von Richelieu 1636 als Intendant de Justice nach Grenoble, 1647 von Mazarin zur Nordarmee des Gassion und Rantzau geschickt. 1650 durch Einkauf Generalprokurator beim Parlament in Paris, 1653 Surintendant der Finanzen geworden, alles mit Hilfe Mazarins, dem er in den Unruhen der Fronde wichtige Dienste erwies und dessen verhängnisvolles Beispiel ihn auf seine abschüssige Bahn gebracht haben soll, zahlte er vierzig

1) A. Genevay, Le style Louis XIV. Bibliothèque internationale de l'Art. Paris, Rouam 1886. 4. S. 18, 38 ff.

2) Ed. Bonnaffé, Le surintendant Foucquet. Bibliothèque internationale de l'Art. Paris. Libr. de l'Art. 1882. 4°.

Jahre und mochte ungefähr ausgesehen haben, wie auf dem als Titelkupfer des Werkes reproduzirten, allerdings erst nach seinem Sturze vollendeten Blatte von Nanteuil, als er, zweifelsohne in der Überzeugung, die Devise seines Eichhörnchenschildes „quo non ascendet“ zur Wahrheit machen zu können, am 2. August 1656 den Plan seines Architekten Le Vau zu dem Schlosse genehmigte, das, binnen vier Jahren vollendet, seiner Intention nach in Anlage und Dekoration seinesgleichen nicht haben sollte. Zuvor hatte er sich in Saint-Mandé eingerichtet, einem Landsitz, den er von Madame de Beauvais angekauft und mit vielen Zubauten vergrößert hatte. Die Gemälde, Antiken und Bücher – die 70000 Bände der Bibliothek hatte er übrigens, wie ein echter Parvenu, gleich in ganzen Ladungen gekauft (à la hâte, en bloc) — sollten sämtlich in Vaux ihren Platz finden, darunter auch die beiden, durch Athanasius Kirchers Oedipus Aegyptiacus berühmt gewordenen, gegenwärtig im Louvre befindlichen Sarkophage. Sie wurden aber nach dem Fall des Besitzers zum Teil noch in Saint-Mandé



Die Grotten von Vaux le Vicomte (Teilansicht).

saisirt und versteigert, wie auch die beiden Sarkophage. Seit 1657 verzeichnen die Pfarrregister von Maincy die Anwesenheit von fremden Arbeitern in Vaux. Um die Anlage nach den Plänen Le Vau's und Le Nôtre's auszuführen, mußten drei Dörfer, Vaux-le-Vicomte mitsamt seiner Kirche und Windmühle, die Hügel von Maison-Rouge und von Jumeau abgetragen werden. Was dabei, sowie bei der Anlage der verschiedenen Kanäle, an Erdarbeiten geleistet wurde, grenzt ans Unglaubliche. Foucquet betrieb die Arbeiten mit fiebernder Hast. Gelegentlich sollen an 18000 Werkleute in Vaux beschäftigt gewesen sein. Mittlerweile (1658) hatte Le Brun sein Atelier in Maincy bezogen. Die Jagd des Meleager und die Geschichte des Konstantin wurden daselbst nach seinen Zeichnungen ausgeführt.

Aber unheimliche Geschichten ereigneten sich, welche den Bauherrn mahnen mußten, auf der Hut zu sein. Colbert kam geheimnisvollerweise, sich nach dem Fortschreiten der Arbeiten zu erkundigen, bei Hofe murmelte man allerlei von Unterschleif. Als der König sich eines Tages angesichts seiner Louvrebauten bei seinem Bruder über den Mangel an Mitteln

beklagte, sagte ihm Monsieur geradezu: „Sire, machen Sie sich zu ihrem eigenen Surintendanten!" Das Ende ist bekannt. Der ehemalige Finanzminister war nahe daran, gehängt zu werden und starb 1680, an Leib und Seele gebrochen, als Staatsgefangener in harter, in seinen letzten Tagen allerdings etwas gemilderter Haft 1680 auf der Feste Pignerol. Ein Jahr darauf begrub ihn seine Witwe in der Kirche Mariä Heimsuchung, im Faubourg St. Antoine. „Am 28. März 1681", heißt es in den Totenregistern dieser Pfarre, „ward in unserer Kirche, in der Kapelle des heil. Franciscus von Sales, Messire Nicolas Foucquet zur Erde bestattet, welcher in Amt und Würden zu allen Ehren emporgestiegen war, Parlamentsrat, Requetenmeister, Generalprokurator, Surintendant der Finanzen und Staatsminister."

Inwiefern die luxuriöse Schöpfung Foucquets für den Palastbau, nicht bloß in Frankreich, von Bedeutung geworden, hat Dohme und hat neuestens Gurlitt treffend auseinandergesetzt. [1]) Der Garten von Vaux-le-Vicomte ist nach dem zuletztgenannten Autor einer der frühesten von jener bedeutenden Ausdehnung, welche charakteristisch ist für dieselben in der Zeit Ludwigs XIV. In der Geschichte des Barockstiles finden wir auch die jedenfalls durch Autopsie gewonnene richtige Erläuterung jener obenerwähnten Grundrißtafel mit den drei radial auf das Schloß zugehenden Alleen, wie sie in den großen Avenüen von Versailles ihre Wiederholung gefunden haben. Zwischen den beiden einander völlig entsprechenden Wirtschaftsgebäuden eines großartigen Hofhaltes hindurch gelangt man zum Schlosse selbst. Noch ist dasselbe im Sinne der Renaissance festungsartig, mit einem Graben umgeben; aber letzterer hat nur mehr den Zweck, „die Wohnung des großen Herrn von der gemeinen Welt zu trennen."

Der Architektur des Äußeren — Gliederung der Portalbauten mit Rustikasäulen, welche Giebel tragen, Gliederung der Flügel mit durchgehenden Pilasterordnungen und Verbindung derselben mit der Hauptfront im Hofe durch Kurvenübergänge — fehlt die Einheit. Die Flügel sind wirkungsvoller durchgebildet als der Hauptbau. Betritt man aber diesen vom Hofe aus, so überrascht der neue, bisher noch nicht gesehene Raum, das Vorhaus mit den Treppen zu beiden Seiten und dahinter der große, durch zwei Geschosse gehende Kuppelsaal à l'Italienne. Die Anordnung wurde typisch für die Folgezeit. Für sie, die dreiflügelige Anlage, die Anordnung der wichtigsten Räume gegen den Garten zu und der minder wichtigen gegen den Hof, hatte Le Vau in Vaux-le-Vicomte das Muster geschaffen.

Italienische und französische Baugedanken wurden hier zu einem Ganzen höherer Ordnung miteinander verschmolzen, das durch die glänzende Innendekoration, die noch heute Zeugnis ablegt von der großen Vergangenheit, seine Vollendung erhielt. Wenn wir zum Schluß auch auf einige plastische Details aufmerksam machen sollten, so wäre es auf den Löwen mit dem menschenähnlichen Ausdruck (S. 45), auf die Atlanten und Karyatiden ohne barocke Übertreibung der Muskulatur, auf die Giebelfiguren, edel in der Haltung, maßvoll in den Draperien. Die nationale französische Plastik nahte einem neuen Höhenpunkte ihrer Entwickelung. Das Zeitalter der Coyzevox und Couston war nicht mehr fern.

Josef Dernjac.

[1]) Vergl. Dohme, Studien zur Architekturgeschichte des 17. und 18. Jahrhunderts, Zeitschrift für bildende Kunst XIII, S. 364 ff. — Gurlitt, Geschichte des Barockstiles II, S. 73 ff. u. 200 ff.



Leonardofragen.

Mit Illustrationen.

Der Weg zur richtigen Erkenntnis der künstlerischen Schöpfungen Leonardo Vinci's führt bekanntlich durch ein dichtes Gestrüppe von Zweifeln. Die Prüfung seiner Tafelbilder insbesondere schließt in der Regel mit einem Fragezeichen. Welches unter den mehreren Exemplaren eines und desselben Bildes besitzt gegründeten Anspruch, als Original zu gelten, in welchem Umfange geht die Komposition, der Entwurf und die Zeichnung in den Werken der Schüler auf Leonardo selbst zurück? Auf dem Gebiete von Zweifeln und Fragen bewegen sich vorwiegend auch die folgenden Zeilen.

Vasari (ed. Milanesi IV, 38) erzählt, daß Leonardo nach seiner Heimkehr aus Mailand nach Florenz eine Tafel für den Hauptaltar der Annunziatakirche zu malen übernahm. Die Mönche hatten zwar die Tafel bereits bei Filippino Lippi bestellt; als Lippi aber hörte, daß Leonardo Lust zu dieser Arbeit hege, trat er freiwillig zurück. Leonardo machte einen Karton mit der Madonna, der heiligen Anna und dem Christuskinde, welcher die Florentiner so sehr entzückte, daß sie scharenweise wie an Festtagen nach dem Servitenkloster, wo Leonardo seine Werkstätte aufgeschlagen hatte, pilgerten. Vasari's Schilderung der Kartons hört sich wie der Widerhall dieser Bewunderung an. „In dem Kopfe der Madonna sah man alle Züge der Einfalt und Lieblichkeit, welche einer Mutter Gottes Schönheit verleihen; Leonardo wollte in ihr die Bescheidenheit und Demut der Jungfrau ausdrücken, welche freudevoll die Schönheit des Sohnes gewahrt. Sie hält ihn zärtlich auf dem Schoße, die Augen sittsam niedergeschlagen und blickt nach dem kleinen Johannes, der mit einem Lämmchen spielt und der h. Anna ein Lächeln abgewinnt. Diese ist von Fröhlichkeit erfüllt, daß ihr irdisches Geschlecht ein himmlisches geworden, lauter Beziehungen, welche den Geist und Verstand Leonardo's kundthun." Offenbar schwebte Lomazzo dasselbe Werk Leonardo's vor, als er in seinem Trattato della pittura (l. II, cap. XVII) die Wichtigkeit der mimischen Bewegungen behandelte. Leider giebt er aber keine genaue Beschreibung des Bildes, sondern begnügt sich, die Worte Vasari's über die sinnigen Beziehungen, welche in die einzelnen Gestalten vom Künstler gelegt wurden, zu umschreiben. „Egli (Leonardo) espresse nella Vergine Maria l'allegrezza ed il giubilo che sentiva, vedendosi nato un così bel fanciullo qual' era Cristo e considerando d'esser fatta degna di esser sua madre; ed in S. Anna similmente la gioja ed il contento che sentiva, vedendo la figliuola madre di Dio ed ella beatificata." Wo wir das von Vasari und Lomazzo gepriesene Werk zu suchen haben, sagt jedes Handbuch der Kunstgeschichte. Die Londoner Kunstakademie bewahrt einen Karton, in schwarzer Kreide mit aufgehöhten Lichtern überaus sorgfältig ausgeführt, welcher sich vollkommen mit Vasari's Beschreibung deckt. Es stimmen nicht allein die einzelnen Figuren in Stellung und Bewegung überein; auch die Deutung Vasari's, in der h. Anna spreche sich Freude darüber aus, daß ihr irdisches Geschlecht ein himmlisches geworden, findet in der nach oben weisenden Hand der h. Anna auf dem Londoner Karton ihre Erklärung und Rechtfertigung.

Vasari setzt die Zeit, in welcher der Karton gezeichnet wurde, im allgemeinen auf die Jahre unmittelbar nach Leonardo's Ankunft in Florenz an. Wir sind an der Hand der Urkunden im stande, den Zeitpunkt näher zu bestimmen. Da Leonardo nach Vollendung des Kartons mit der Arbeit innehielt, zur Ausführung desselben in Farben nicht

zu bewegen war, so verloren endlich die Servitenmönche die Geduld und kehrten wieder zu Filippino Lippi zurück. Sie übertrugen diesem 1503 (Vas. III, 475) die Altartafel für den Preis von 200 Goldgulden unter der Bedingung, dieselbe bis zu Pfingsten des nächsten Jahres zu vollenden. Bekanntlich hinderte der Tod des Meisters (April 1504) die Erfüllung der Zusage und legte erst Perugino die letzte Hand an das Gemälde. Wir erblicken dieses schicksalreiche Altarbild, welches die Kreuzabnahme darstellt, gegenwärtig in der Galerie der Florentiner Akademie. Leonardo hat demnach an dem Karton zwischen 1500, der Zeit seiner Heimkehr, und 1503 gearbeitet. Das Jahr vorher (1502) bereiste er im Dienste



Fig. 1. Die h. Anna selbdritt. Gemälde von Leonardo da Vinci. Paris, Louvre

Cäsar Borgia's die festen Plätze in der Emilia. So bleibt nur das Jahr 1501 übrig. Und in der That besitzen wir ein unverdächtiges gleichzeitiges Zeugnis dafür, daß Leonardo im Jahre 1501 an einem Karton der h. Anna arbeitete. Dieser Karton deckt sich aber nicht mit der Londoner Zeichnung, sondern mit dem Gemälde im Louvre, welches unter dem Namen „die h. Anna selbdritt“ bekannt ist.

Alessandro Luzio hat uns den Brief mitgeteilt, welchen der berühmte Prediger und Karmelitermönch Pietro di Novellara am 3. April 1501 an die Markgräfin von Mantua, Isabella d'Este richtete als Antwort auf ihre Anfrage, wie es mit den bei Leonardo bestellten Gemälden stehe. Die kunstfreundliche Fürstin hatte bekanntlich unter der Lässigkeit der von ihr begünstigten Maler viel zu leiden und war unablässig bemüht, durch Agenten

bald Perugino, bald Vinci anzueifern, doch ihren Verpflichtungen nachzukommen, unter anderen auch den in Florenz angesehenen Fra Pietro di Novellara.

Luzio veröffentlichte den Brief des Fra Pietro in einer schwer zugänglichen Gelegenheitsschrift: I precettori d'Isabella d'Este als Festgabe bei der Hochzeit einer befreundeten Familie.

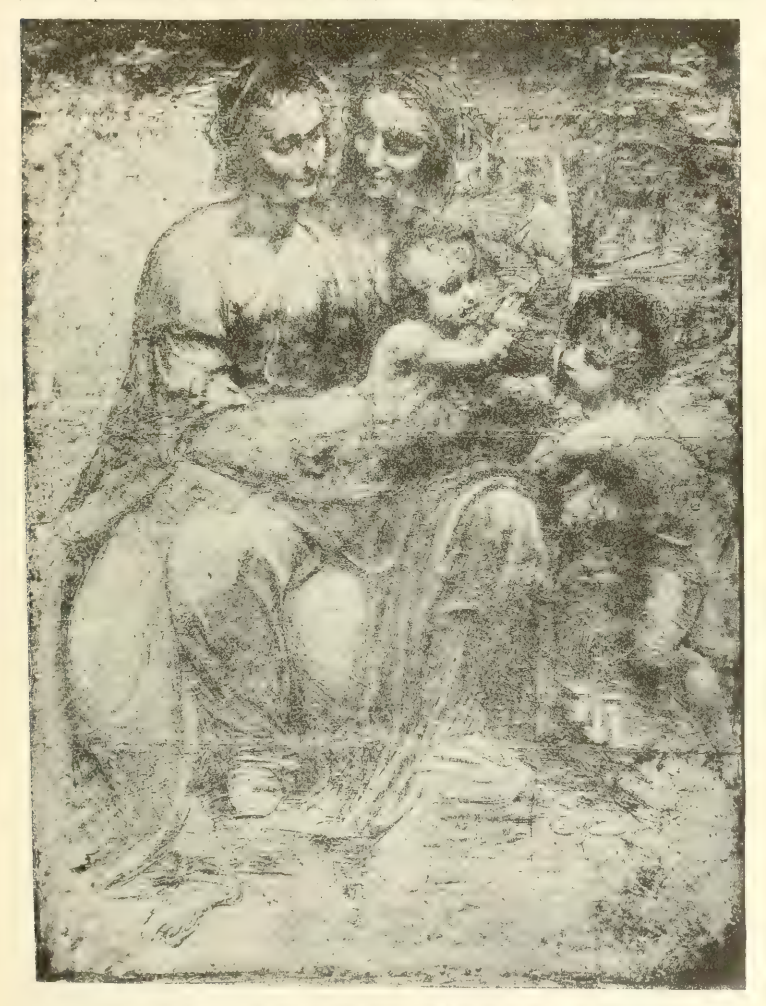


Fig. 2. Karton zum Bilde der h. Anna. Von Leonardo da Vinci. London, Kgl. Akademie.

Zum Glück wurde er aber im Archivio storico dell' arte I. abgedruckt und dadurch zur Kenntnis weiterer Kreise gebracht. Fra Pietro schreibt: (Leonardo) „ha facto solo dopoi che è a Firenzi uno schizo in uno cartone, finge uno Christo bambino de età cerca uno anno che uscendo quasi de bracci ad la mamma piglia uno agnello et pare che lo stringa. La mamma quasi levandose de grembo ad Santa Anna piglia el bambino per spiccarlo

da lo agnellino. Santa Anna, alquanto levandose da sedere pare che voglia ritenere, la figliuola che non spicca el bambino da lo agnellino. E sono queste figure grande al naturale ma stano in picolo cartone, perchè tutte o sedeno o stano curve, et una



Fig. 3. Die Madonna unter den Felsen, von Leonardo da Vinci. Paris, Louvre

stae alquanto dinanci ad l'altra verso la mano sinistra: et questo schizo ancora non è finito." Der von Fra Pietro beschriebene Karton (an dem Worte schizo darf man sich nicht stoßen; die Angabe, daß die Figuren volle Lebensgröße besitzen, schließt die Meinung eines flüchtigen Entwurfes, einer Skizze im modernen Sinne, vollständig aus) giebt das Louvre=

bild in allen Einzelheiten wieder. Die vor einander gestellten Figuren, das Christkind, welches das Lamm zerrt und sich anschickt, es zu besteigen, die auf dem Schoße ihrer Mutter sitzende Madonna, bemüht, das Christkind zurückzuhalten, die h. Anna, welche lächelnd den Eifer der Madonna zu mildern sucht, alles kehrt genau auf dem Gemälde wieder. Diese Zusammengehörigkeit haben auch französische Kunstforscher, wie Yriarte, anerkannt; sie haben aber nicht alle Folgerungen aus der feststehenden Thatsache gezogen. Zunächst heischt die in unseren Handbüchern gangbare Behauptung, das Louvregemälde falle erst in die Spätzeit Leonardo's, Berichtigung. Die Entstehung des Bildes muß vielmehr bis in das Jahr 1501



Fig. 4. Gruppe aus der „Madonna unter den Felsen", von Leonardo da Vinci. London, Nationalgalerie.

zurückgesetzt werden. Damals stand jedenfalls die Komposition der Gruppe, wie wir sie im Louvrebilde sehen, schon fertig da. Weiter aber. Der Karton, welchen Leonardo nach seiner Rückkehr nach Florenz 1501 gezeichnet hatte und zu welchem, wie Vasari erzählt, jung und alt wie zu einem Heiligtume pilgerten, ist mit dem in der Londoner Akademie bewahrten nicht identisch. Fra Pietro ist ein unverdächtiger Zeuge. Er hat offenbar den Karton mit eigenen Augen gesehen, berichtet unter dem unmittelbaren Eindrucke des Werkes. Vasari's Beschreibung besitzt durchaus nicht die gleiche Beweiskraft. Man darf sogar die Frage aufwerfen, ob Vasari den 1501 gezeichneten Karton in der That gesehen hat. Er kam erst 1528 nach Florenz. Über das Schicksal des Kartons berichtet er nur, daß derselbe nach Frankreich kam und daß der Leonardo hochschätzende König (doch Ludwig XII. den

heißen Wunsch hegte, den Karton in Farben ausgeführt zu sehen, der Künstler ihn aber nach seiner Gewohnheit hinhielt und mit Worten vertröstete. Lomazzo, welcher den Text Vasari's vor Augen hatte, ergänzt die Angabe des letzteren: „Der nach Frankreich gekommene Karton befindet sich gegenwärtig in Mailand bei Aurelio Luini. Auch gehen von ihm viele Zeichnungen herum (e ne vanno attorno molti disegni)." Dieses alles mag seine Richtigkeit haben[1], bezieht sich aber nicht auf den 1501 geschaffenen, von Fra Pietro beschriebenen Karton. War der letztere in der That ein vollendetes Meisterwerk und fand er, wie Vasari natürlich nur vom Hörensagen erzählt, in den weitesten Kreisen eine begeisterte Aufnahme, so darf man vermuten, daß der Künstler denselben sorgsam in Skizzen vorbereitete, und muß glauben, daß der Ruhm besonders in künstlerischen Kreisen lebendig nachhallte. Auch in diesen Beziehungen neigt sich die Wagschale zu Gunsten der Komposition, welche das Louvrebild in Farben wiedergiebt. Zahlreiche Skizzen sowohl zur ganzen Gruppe als auch zu den einzelnen Gestalten haben sich erhalten. Mögen auch manche derselben die Prüfung auf ihre Echtheit nicht gut bestehen, so bleibt doch unbestritten das Gewandstudium in der Louvresammlung (Braun 181) eine eigenhändige Arbeit des Meisters. Gerade dieses hängt auf das engste mit dem Louvregemälde zusammen. Kaum ein anderes Werk Leonardo's hat so viele Nachbildungen erfahren, wie die Anna selbdritt. Von den Wiederholungen der ganzen Komposition abgesehen, reizte namentlich das Motiv des Christkindes, welches sich anschickt, das Lamm zu reiten und es an den Ohren zerrt, die Phantasie der Maler. Giov. Pedrini schnitt aus der Komposition die Maria mit dem Christkinde heraus und schuf auf diese bequeme Weise das reizende Madonnenbildchen im Museum Poldi-Pezzoli. Bernardo Luini verwertete das Christkind in seiner berühmten Halbrundfreske im Kloster (jetzt Kirche) S. Maria degli Angeli zu Lugano. Was aber am stärksten betont werden muß: auch Raffael holte sich in der Madonna mit dem Lamme (in Madrid) die unmittelbare Anregung zu seinem Bilde, insbesondere zur Bewegung des Christkindes, von Leonardo's Karton.

Raffaels Bild trägt das Datum 1506 oder 1507 (die letzte lateinische Ziffer ist undeutlich), gehört jedenfalls seiner Florentiner Periode an und beweist am deutlichsten den tiefen Einfluß der Komposition Leonardo's auch auf das junge in Florenz thätige Künstlergeschlecht. Ein Zweifel erscheint durch diese Thatsachen gelöst. Der von Leonardo 1501 geschaffene, nicht mehr vorhandene Karton entspricht vollständig der Anna selbdritt im Louvre, die in der Londoner Akademie bewahrte Kartonzeichnung lehrt uns eine andere Darstellung desselben Gegenstandes, um die Figur des kleinen Johannes vermehrt, kennen, ist aber nicht der von Fra Pietro gesehene und beschriebene Karton vom Jahre 1501. Noch bleiben aber mehrere Zweifel und Rätsel zur Lösung übrig. Ist das Louvrebild eine eigenhändige Arbeit Leonardo's? in welchem Verhältnisse stehen die beiden Kartons, der verlorene vom Jahre 1501 und der Londoner, welcher doch auch die Spuren Leonardo's trägt, zu einander? welcher ist früher, welcher später entstanden?

Aus Vasari's Erzählung hat man geschlossen, daß Leonardo den Karton niemals in Farben ausgeführt hat. Darauf stützt sich vornehmlich der Rechtsanspruch der Londoner Zeichnung, nach welcher, wie es scheint, kein Bild gemalt wurde. Nun wissen wir aber, daß Vasari gar nicht von dem Karton vom Jahre 1501 spricht; wohl aber haben sich aus der Zeit vor Vasari zwei Zeugnisse erhalten, daß Leonardo sich doch noch zur malerischen Ausführung des Kartons entschlossen hat. Beide Zeugnisse sind längst bekannt. Der Titel eines 1525 von dem Bologneser Girolamo Casio di Medici publizirten Sonettes lautet: Per S. Anna che dipense L. Vinci, che tenea la Maria in brazzo, che non volea il figlio ascendassi sopra un agnello." Paulus Jovius beschreibt in seiner ungefähr 1529 verfaßten kurzen Biographie Leonardo's (Tiraboschi St. d. lett. ital. IX, 290) das Bild nicht eingehend, immerhin deutlich genug, um in demselben die Komposition des Louvrebildes zu

[1]) Von einem Karton mit der h. Anna, welchen die Familie von Plettenberg in Münster in Westfalen besaß, fehlt uns jede Kenntnis. Waagen citirte ihn in seiner Kunst und Kunstwerke in Paris, S. 426. Seitdem ist er in der Litteratur verschollen. Nur Waagen erwähnt ihn noch einmal (Kl. Schr. S. 174) als in Nordkirchen in Westfalen befindlich. Er deckte sich angeblich mit dem Louvrebilde.

erkennen. „Extat et infans Christus in tabula cum Matre Virgine, Annaque una colludens, quam Franciscus Rex Galliae coemptam in sacrario collocavit.“ Das spielende Kind kann nimmermehr mit dem segnenden Kinde im Londoner Karton zusammenfallen. Jovius spricht überdies nur von einem Dreifigurenbilde. Auch der Umstand verdient Erwähnung, daß Jovius die Tafel ausdrücklich unter den wenigen Werken, welche Leonardo vollendet hatte, hervorhebt. Nun regen sich aber sofort neue Zweifel. Nach Jovius befand sich das Bild im Besitz König Franz' I. Das Louvregemälde ist aber erst durch den Kardinal Richelieu 1629 aus der Lombardei nach Frankreich gekommen. Vielleicht läßt sich dieser Widerspruch in folgender Weise aufhellen. Wir besitzen einen Brief Leonardo's an den französischen Statthalter in Mailand, den Marschall Chaumont, ungefähr 1511 aus Florenz gerichtet, in welchem er ihm die Ankunft zweier Madonnenbilder ankündigt: „Io credo trovarmi costi in questa Pasqua, e portare meco due quadri di due Nostre Madonne di varie grandezze, le quali son fatte pel cristianissimo nostro re, o per chi a V. Signoria piacerà. Da Leonardo dem Marschall die Verfügung über die Gemälde überläßt, so ist die Möglichkeit nicht ausgeschlossen, daß eins derselben in der Lombardei zurückblieb und erst im folgenden Jahrhundert nach Frankreich wanderte. Mit voller Sicherheit kann nur die Thatsache, daß das Louvregemälde den berühmten Karton vom Jahre 1501 wiedergiebt, der Kunstgeschichte einverleibt werden. Ob das Bild eine eigenhändige Arbeit des Meisters sei, kann bei dem trostlosen (unvollendeten?) Zustande desselben noch lange einen Streitpunkt zwischen Kunstkennern abgeben. Der Gesamteindruck und die Zeichnung des Hintergrundes, mit jenem in der Gioconda eng verwandt, sprechen für das unbefangene Auge entschieden zu Gunsten seiner Originalität.

Wie verhalten sich die beiden Kompositionen, die eine durch das Gemälde im Louvre, die andre durch den Londoner Karton vertreten, zeitlich und künstlerisch zu einander? Ein kleiner Umweg, an der Madonna unter den Felsen vorbei, führt vielleicht am besten zum Ziele. Auch von diesem Gemälde machen sich zwei Exemplare, die altberühmte „Vierge aux rochers“ im Louvre und das Gemälde in der Londoner Nationalgalerie, früher bei Lord Suffolk in Charlton Park, den Rang der Originalität streitig. Die Vierge aux rochers besitzt einen guten Stammbaum. Sie befand sich bereits unter den von Franz I. und dessen Nachfolger gesammelten Schätzen in Fontainebleau, kam schon im 16. Jahrhundert nach Frankreich. Über das Londoner Exemplar berichtet Waagen (Kl. Schr. S. 160), daß dasselbe „schon im 16. Jahrhundert als ein Bild des Leonardo in der Kapelle della Concezione der Kirche S. Francesco in Mailand angeführt wird, von welcher der bekannte Bilderhändler Gavin Hamilton im Jahre 1796 es käuflich erwarb und dem Lord Suffolk überließ.“ In dem ersten Teil dieser Angabe steckt ein arger Irrtum. Allerdings wurde im 16. Jahrhundert von Lomazzo die Tafel in S. Francesco als ein Werk Leonardo's angeführt; aber diese Altartafel deckt sich nicht mit dem Londoner Exemplare, sondern mit der Vierge aux rochers. Lomazzo (Tratt. della pittura libro II. cap. XVII) hebt zunächst wie bei der h. Anna „den tief bedeutenden Ausdruck der einzelnen Gestalten hervor und fährt dann fort: „La Vergine sta in ginocchio tenendo con la destra S. Giovanni, stendendo la sinistra in fuori in iscorcio, e così l'angelo tenendo Cristo con la mano sinistra, il quale stando assiso mira S. Giovanni e lo benedice.“ Auf dem Londoner Exemplare stützt der Engel das Christkind mit beiden Händen, in der Vierge aux rochers dagegen hält er es, der Beschreibung Lomazzo's genau entsprechend, nur mit der linken, während er mit dem ausgestreckten Finger der Rechten auf den kleinen Johannes weist. Wie es möglich war, daß die Mailänder Kirche im vorigen Jahrhundert ein Gemälde nach England verkaufte, welches in wesentlichen Punkten anders komponirt erscheint, als ihr altes Altarbild, darüber fehlt jede Aufklärung. Spielt hier ein alter oder späterer Betrug, eine alte oder neuere Verwechslung mit? Besaß S. Francesco zwei Exemplare und wann wurde das eine mit dem anderen ausgetauscht?

Man muß abermals den Versuch wagen, aus dem Gestrüppe von Widersprüchen und Unklarheiten eine sichere Thatsache herauszuschneiden, welche die Kunstgeschichte als nutz-

bringendes Eigentum verwerten kann. Wir besitzen die Komposition der Madonna unter den Felsen, gerade so wie der h. Anna, in zwei verschiedenen Fassungen, je eine Komposition jeder Scene stehen zu einander in naher Verwandtschaft. Eine Gruppe bilden die Anna selbdritt im Louvre und die Maria unter den Felsen in der Londoner Nationalgalerie; zur zweiten Gruppe gehören der Annakarton in der Londoner Akademie und die Vierge aux rochers im Louvre. Die erste Gruppe zeigt eine fest geschlossene Anordnung der einzelnen Gestalten; die letzteren beschäftigen sich nur mit einander und unterhalten gegenseitig in Bewegung und Ausdruck die engsten unmittelbaren Beziehungen. Bei der anderen Gruppe erscheint die Anordnung gelockerter; einzelne Gestalten blicken zum Bilde heraus; die Stimmung ist andächtiger; insbesondere fällt auf beiden Darstellungen die Handbewegung mit ausgestrecktem Zeigefinger auf. Im Annakarton hebt Anna den Finger empor; in der Vierge aux rochers weist der Engel mit ausgestrecktem Finger auf Johannes hin. Die zweite Gruppe übt den Eindruck einer verständigeren, berechneteren Anlage und offenbart in doppelter Hinsicht einen lehrhaften Zug. Dem Beschauer wird durch die Gebärden einzelner Personen die Bedeutung des Vorganges nahe gebracht. Die h. Anna weist mit der Hand nach oben, um die göttliche Natur des segenspendenden Enkels hervorzuheben; der Engel in der Vierge aux rochers fordert durch Blick und Gestus den Betrachter auf, die tiefe Andacht und warme Verehrung, welche der kleine Johannes dem Christuskinde widmet, mitzubewundern. Namentlich das Annabild im Louvre trägt im Verhältnis zum Londoner Karton geradezu ein genremäßiges Gepräge, und wenn auch die Madonna unter den Felsen in London von Hause aus als Andachtsbild auftritt, so wird doch in der Pariser Vierge aux rochers dieser Zug noch namhaft verstärkt. Die Betonung des religiösen Elementes, die Lehrhaftigkeit des Inhaltes lag schwerlich in der Hauptabsicht Leonardo's. Sie war vielmehr die notwendige Folge des lehrhaften Zuges in den Formen, welcher sich gleichfalls in der zweiten Gruppe kundgiebt. Aus Leonardo's Schriften ist sattsam die Wichtigkeit bekannt, welche er der Nebenstellung kontrastirender Köpfe und dem Mitspiele der Hände und Finger, der Mimik für die wirksame malerische Schilderung beimaß. Die scharfe Zuspitzung jedes Charakters wird schon durch unmittelbare Nachbarschaft von Gegensätzen erhöht, durch den Anteil, welchen die Hände an der Handlung nehmen, wird die Lebendigkeit der letzteren gewaltig gesteigert. Wir wissen auch, daß Leonardo sich nicht mit der mündlichen oder schriftlichen Wiedergabe seiner Lehren begnügte, sondern die Wahrheit derselben durch Zeichnungen anschaulich machte, durch Beispiele erläuterte. Von dem großen Erfolge seiner Lehren und Musterbeispiele bei Verehrern und Schülern haben wir gleichfalls reiche Erfahrungen gewonnen. Ich habe in den „Bildern aus der neueren Kunstgeschichte" den Einfluß Leonardo's auf Tizian wie auf Dürer nachgewiesen. Tizians Darstellung des Zinsgroschens wandelt offenbar in Leonardo's Spuren, und wer sich von Dürers tiefgehenden Leonardostudien überzeugen will, stelle einfach Dürers zwölfjährigen Knaben im Tempel und das Gemälde, welches in der Londoner Nationalgalerie auf Leonardo's Namen geht, neben einander. Die Anordnung der Gestalten auf Dürers Bilde, das Fingerspiel Christi lehren uns die Abhängigkeit von den Mustern Leonardo's genügend kennen. Natürlich mußten die letzteren in der unmittelbaren Schule eine noch kräftigere Wirkung äußern und eine fast ausschließliche Geltung gewinnen. So erklären sich die zahlreichen Kopien nach Leonardo's Gemälden, so die häufigen Entlehnungen aus seinen Werken. Einzelne Bilder, wie z. B. Luini's Eitelkeit und Bescheidenheit, sehen sich an, wie die Lösung einer Schulaufgabe. Auf der Halbrundfreske Luini's in Lugano ist der Christusknabe dem Annabilde im Louvre entlehnt, der kleine Johannes aber giebt die Gebärde des Engels in der Vierge aux rochers wieder. Eine leider verdorbene Handzeichnung in der Straßburger Bibliothek lombardischen Ursprungs setzt sich gleichfalls aus Erinnerungen an beide Bilder zusammen. Und solche Beispiele ließen sich leicht vermehren. Die Nutzanwendung aus denselben ist etwa folgende: Leonardo hat sowohl das Annabild als auch die Madonna unter den Felsen zweimal komponirt. Das eine Mal überlaßt er sich einfach der künstlerischen Inspiration. Auf den kühnen Aufbau der Gruppe, auf festgeschlossene Umrisse richtet er seine Aufmerksamkeit, läßt in Ausdruck und Bewegung

einfache natürliche Seelenregungen vorwalten. Das andere Mal steigert er die inhaltliche und formale Bedeutsamkeit des Vorganges, ändert so weit die Zeichnung, daß nun die Bilder als Beispiele von dem wichtigen Anteile der Hände an dem Gebärdenspiele gelten können. Ein leiser doktrinärer Zug erscheint der Komposition beigemischt, wodurch sich auch die theologisch gefärbten Kommentare Vasari's und Lomazzo's erklären. Die erste Gruppe hätte zu denselben keinen Anlaß bieten können.

Welche Gruppe ist früher im Geiste Leonardo's entstanden? Stilkritische Erwägungen lassen uns dabei vollständig im Stiche. Nur auf dem Boden psychologischer Betrachtungsweise können sich die Vermuthungen bewegen. Paßt nicht der lehrhafte Zug in dem Londoner Karton und der Vierge aux rochers besser zu dem höheren Alter des Künstlers? hat er nicht namentlich seit 1505, als er sich wiederholt in Mailand aufhielt, Gelegenheit gesucht und gefunden, den Schülern durch Beispiele die Wahrheit seiner Lehren zu erläutern? Aus diesen Jahren stammen auch die ausführlichsten litterarischen Aufzeichnungen des Meisters. Der unmittelbar frische, natürliche Hauch, das ursprüngliche Wesen der Komposition in dem Annabilde im Louvre und der Madonna unter den Felsen in der Londoner Nationalgalerie machen geneigt, diesen Schöpfungen wie den künstlerischen, so auch den zeitlichen Vorrang einzuräumen.

Anton Springer.



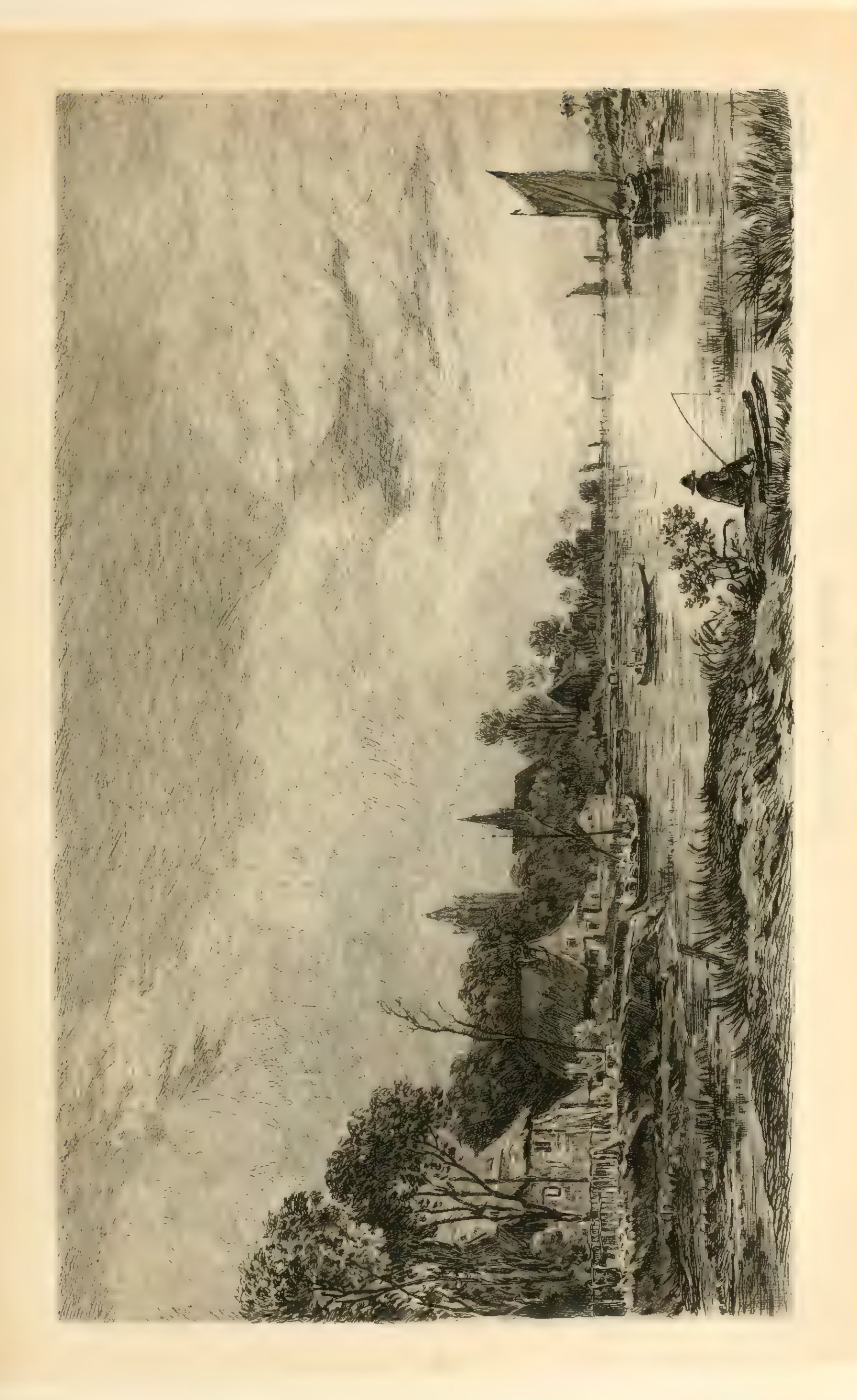
Die Versteigerung der Sammlung Klinkosch in Wien.

Mit Illustrationen.

* „Fallen seh' ich Blatt auf Blatt", — mit diesem Stoßseufzer wird mancher patriotische Wiener Kunstfreund die beiden sorgfältig gearbeiteten und prächtig ausgestatteten Kataloge zur Hand genommen haben, welche die Herren H. O. Miethke und C. J. Wawra soeben zur Versendung bringen. Es handelt sich um die Sammlung des am 8. Juni 1888 verstorbenen Silberarbeiters Jos. Karl v. Klinkosch, deren einer Teil (die Gemälde und Antiquitäten umfassend) durch den erstgenannten Kunsthändler, deren zweiter (die Handzeichnungen und Kupferstiche in sich schließend) durch den letzterwähnten Auktionator demnächst zum öffentlichen Aufschlag kommt. Die Auktion der Gemälde beginnt Anfang April, die der Handzeichnungen Mitte desselben Monats.

Von den Gemälden wie von den Handzeichnungen der Sammlung Klinkosch stammt eine große Zahl der wertvollsten Stücke aus dem Besitze des verstorbenen Hofrates Philipp Tràxler. Die Kunstfreunde wissen, was dieser Name bedeutet. Unter anderen hat Waagen in seinen Kunstdenkmälern Wiens auf die Schätze der berühmten Träxlerschen Sammlung mit begeisterten Worten hingewiesen. Aber auch von diesem Grundstock abgesehen, umfaßt der künstlerische Nachlaß des feingebildeten und vom Glücke begünstigten Klinkosch eine Reihe von Perlen mannigfachster Art, unter denen wir hier nur eine kleine, von Illustrationsproben aus den Katalogen begleitete Auswahl treffen können.

Wir beginnen mit den Gemälden, unter denen, von vier der Schule Dürers angehörigen Flügelbildern abgesehen, besonders eine Reihe köstlicher Niederländer den Blick fesseln. Dazu gehört in erster Linie die in Radirung beigefügte „Heilige Familie", welche der Miethke'sche Katalog mit dem jüngst so viel umstrittenen „Meister vom Tode Mariä" in Verbindung bringt. Ferner die hochinteressante Folge der „Fünf Sinne" von Hendrik van Balen und Jan Brueghel, welche neben ihrem künstlerischen Wert auch durch ihre Provenienz ein ungewöhnliches Interesse beanspruchen. Die fünf merkwürdigen, aufs feinste ausgeführten Bilder befanden sich nämlich einst in der Sammlung des Erzherzogs Leopold Wilhelm, gingen mit dieser in kaiserlichen Besitz über und waren in den alten Galerieräumen der Stallburg aufgestellt, wie die Radirungen im Teniersschen Theatrum artis pictoriae, sowie in Stamparts und Prenners „Prodromus" beweisen. Eine Probe davon fügen wir diesem Berichte bei. Unter den übrigen vlämischen Bildern seien das durch seine Naturwahrheit und virtuose Ausführung hervorstechende Blumenstück von Daniel Seghers, das Stillleben von Snyders, die Tierbildchen von Jan van Kessel, sodann die zwei Hähne von dem seltenen N. van Verendael namhaft gemacht. — Reicher gestaltet sich die Blumenlese unter den Gemälden holländischer Meister. Da finden wir einen trefflichen kleinen Jacob van Ruisdael von düsterer, melancholischer Stimmung, dann mehrere schöne Rombouts, darunter einen aus der berühmten gräfl. Friesschen Sammlung, ferner einen reizenden kleinen Claes Molenaer (Landschaft mit einem Wirtshaus an der Straße), den sehr schönen, in Radirung beigefügten A. van der Neer, sodann ein vorzügliches Bildchen von Hendrik van Avercamp, eine Belustigung auf dem Eise, von seltener Vollendung und vorzüglicher Erhaltung, einen Jan Miense Molenaer von außergewöhnlich guter Qualität (Bauernbelustigung), endlich Bilder von den seltenen Claes Moeyart, Pieter Potter, G. P. van Zyl und viele andere.





Unter den Italienern hat das leider nicht gut erhaltene Bild der „Ehebrecherin vor Christus“ von Rocco Marconi, unter den Franzosen L. Dorigny's Allegorie „Le temps découvre la verité“ besonderen Anspruch auf Beachtung.

An die aus 239 Nummern bestehende Reihe der Ölgemälde schließt dann in Miethke's Katalog eine kaum weniger interessante Folge von Miniaturen des 16., 17. und der beiden folgenden Jahrhunderte sich an. Es sind darunter zahlreiche Bildnisse bekannter und berühmter Persönlichkeiten. Von den köstlichen kleinen niederländischen Porträts tragen viele ihre genauen Datirungen; einige sind auch mit Künstlernamen bezeichnet oder lassen sich bestimmten Meistern zuweisen.

Daran reihen sich zahlreiche Arbeiten der Plastik, der Kleinkünste und Kunstgewerbe. Unter den Skulpturwerken seien in erster Linie die physiognomischen Charakterköpfe von Fr. Xaver Messerschmidt, dem plastischen Illustrator des Mesmerismus, genannt, ferner die nackte Figur eines kahlköpfigen Kämpfers in der Art des Adr. de Vries und eine kleine alte Wiederholung des Muskelmannes von dem Wiener Anatomen und Bildhauer Joh. Martin Fischer. — Auch geschnittene Steine hat Klinkosch in stattlicher Anzahl zusammengebracht, darunter Arbeiten von W. Brown, Frey, Pichler, Lane, Rauch u. a. — Speziell ist noch des älteren und neueren Kunstgewerbes zu gedenken, unter dessen Erzeugnissen, außer dem in Silber getriebenen, dem Raffael Donner zugeschriebenen Fuß eines reichverzierten Kruzifixes, namentlich eine kleine Dosensammlung und mehrere schöne Produkte der Keramik, der Holz- und der Elfenbeinarbeit zu verzeichnen sind. —

Wenn wir uns nun der zweiten Hauptabteilung des Klinkosch'schen Nachlasses zuwenden, welche in dem Kataloge von C. J. Wawra beschrieben ist, so fällt uns hier vor allem der seltene Reichtum an Zeichnungen alter Meister in die Augen, wie sie in dieser Qualität seit langer Zeit bei uns nicht unter den Hammer gekommen sind. Auf die Handzeichnungen speziell hat Waagen, der sie noch bei Dräxler sah, an der oben citirten Stelle (II, 196 ff.) in übersichtlicher Form aufmerksam gemacht. Hier erhalten wir davon die erste genauere Nachricht.

Es sind unter den Zeichnungen zunächst einige herrliche Blätter von Antonio da Monza, jenem lombardischen Miniaturisten, von welchem das große bezeichnete Prachtblatt in der Albertina mit der Ausgießung des heiligen Geistes herrührt. Die aus der Dräxlerschen Sammlung stammenden drei stilverwandten Darstellungen füllen drei Initialen eines Meßbuches von 31×26, 20×19 und 18×18 cm Größe und schildern Christi Auferstehung, die Anbetung der heiligen drei Könige und das Abendmahl in figurenreichen, mit prächtigen Architekturen, Ornamenten und Umrahmungen ausgestatteten Kompositionen von ungemein brillanter, in Farben und Gold strahlender Ausführung. Die erstgenannte Darstellung, welche eine an die Dürerschen „Knoten“ und an die Deckenverzierung im Refektorium von S. Maria delle Grazie zu Mailand erinnernde Einfassung zeigt, ist auf dem Titelbilde des Kataloges in Lichtdruck nachgebildet. — Unter den sonstigen Blättern von italienischen Hauptmeistern begnügen wir uns, die schöne, nebenstehend reproduzirte Studie von Andrea del Sarto, die prächtigen Tusch- und Sepiazeichnungen von Canaletto, das Raffaelische Studienblatt mit einer Krönung Mariä in der Engelsglorie (aus der Sammlung Festetits) und den Profilkopf eines jungen Mannes von Giov. Bellini namhaft zu machen.

Der Hauptwert der Handzeichnungensammlung besteht in den deutschen und niederländischen Meistern. Aus der Elite der deutschen Blätter heben wir Dürers Waldidylle mit Elias und dem Einsiedler hervor. Die poetische Naturempfindung und der geisterfüllte Federstrich des Meisters konnen sich nicht leicht zu größerer Wirkung verbunden zeigen. Thausing, Dürer 2. Ausg. I, 128 und Ephrussi, A. Durer et ses dessins, S. 108 haben eingehend von dem Blatte gehandelt. Ein zweites Dürersches Blatt, die „Ruhe auf der Flucht nach Ägypten“ hat Ephrussi a. a. O. S. 186 reproduzirt. — Auch Hans Dürer ist mit einem monogrammirten Crucifixus vertreten; ferner Altdorfer, Hans Baldung, Holbein, Virgil Solis u. a. Aus der Folge der vier dem letzteren angehörigen Studienblätter mit verschiedenen Darstellungen aus dem Kriegs- und Friedensleben fügen wir gleichfalls



Studienblatt von Virgil Solis. Sammlung Klinkosch.



Elias in der Wüste.

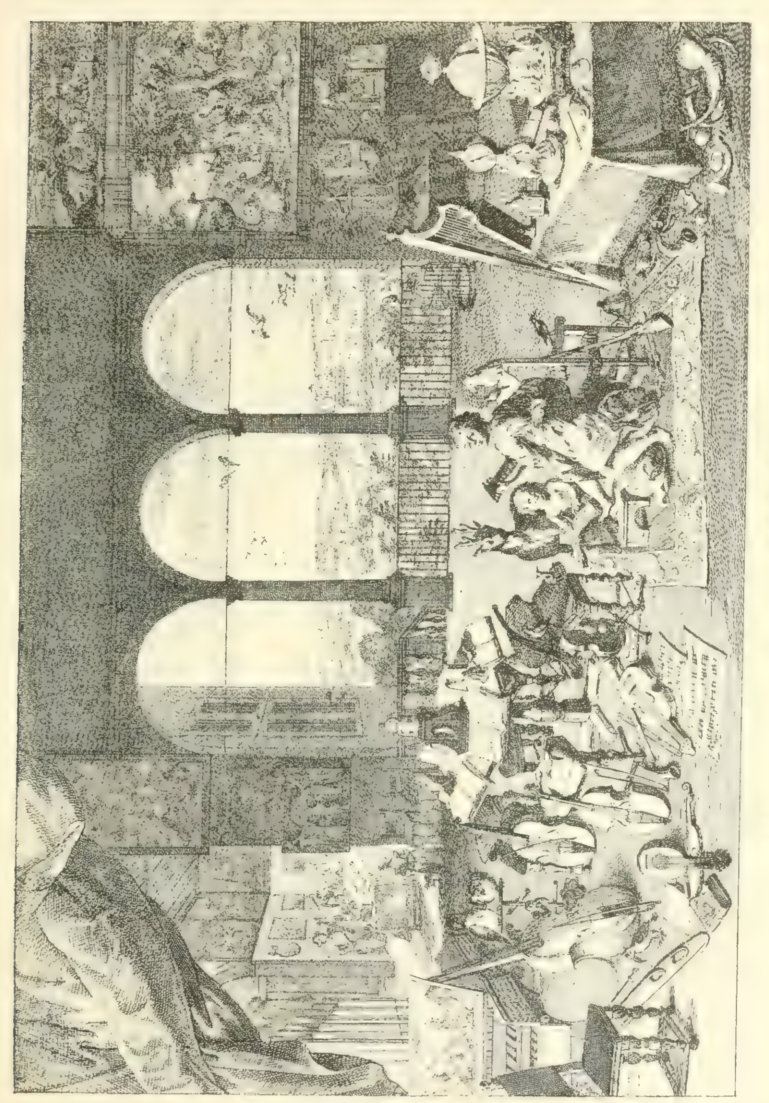
Federzeichnung von Dürer. Sammlung J. C. v. Klinkosch.




AVE · MARIS ·
DEI · MATER · ALMA



eine Probe bei. -- Den lebhaftesten Wettkampf bei der Versteigerung wird jedoch zuversichtlich die Folge der Rembrandt Zeichnungen hervorrufen. Sie repräsentiren den Meister



Aus der Folge der fünf Sinne von Hendrik van Balen und Jan Brueghel. Sammlung Klinkosch

von allen Seiten in der glänzendsten Weise, als Figuren wie als Landschaftszeichner, in historischen und genreartigen Kompositionen, Bildnissen u. s. w. Auch in diesem Falle möge ein Beispiel statt vieler Worte dienen. Das umstehend wiedergegebene Blatt führt im

Katalog die Bezeichnung „Der Brautwerber". Es zeigt uns eine Dame, deren Haupt ein Schleier halb verhüllt, im Profil, an einem Tische sitzen und mit im Schoß übereinander-gelegten Händen aufmerksam einem Manne zuhören, der über den Tisch gelehnt eindringlich

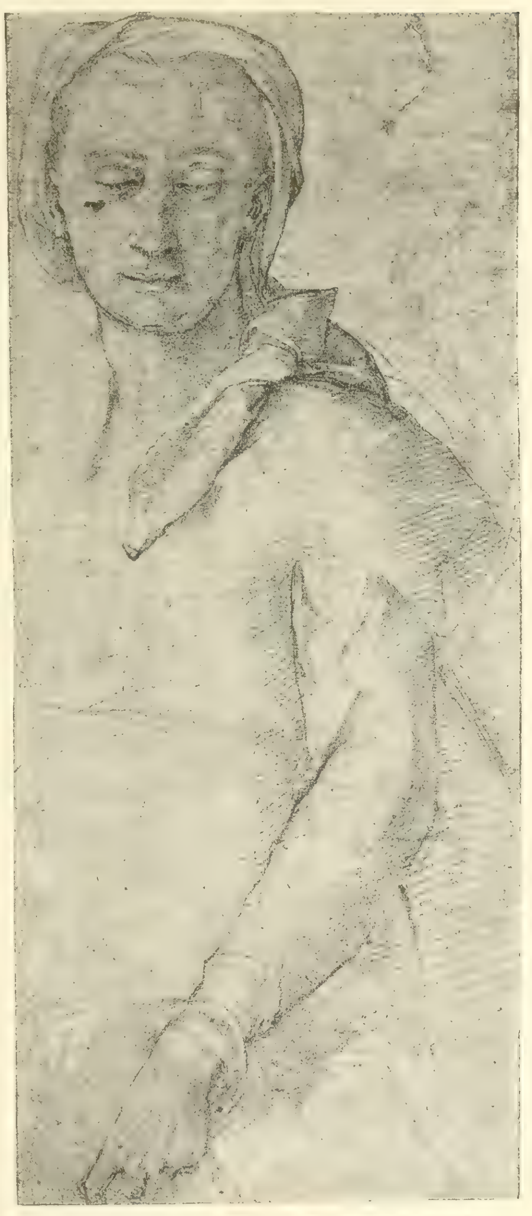


Der Brautwerber, Federzeichnung von Rembrandt. Sammlung Klinkosch.

zu ihr spricht. Die in Sepia leicht lavirte Federzeichnung steht in geistvoller Prägnanz des Ausdruckes und virtuoser Behandlung auf dem Gipfelpunkte von Rembrandts Meisterschaft. Das Blatt stammt aus der Sammlung Festetits. Von derselben Qualität sind die „Märchen-erzählerin", „Elisäus und die Witwe von Sarepta", die durch ihr wunderbar behandeltes Hell-

dunkel ausgezeichnete „Anbetung durch die Hirten“, der „Schlafende junge Mann“, das „Studienblatt mit den zwei schlafenden Frauen“, die drei landschaftlichen Skizzen u. v. a. — Unter den anderen holländischen Zeichnungen seien noch der ebenfalls aus der Sammlung Festetits herstammende „Schweinehändler“ von Adr. van Ostade und das köstliche aquarellirte Blatt von Willem van de Velde („Ruhige See, mit Kriegsschiffen und Booten reich belebt“) namhaft gemacht. — Wenn wir uns begnügen, aus der französischen Abteilung schließlich nur die anmutige Rötelzeichnung „Das Blumenorakel“ von Greuze herauszuheben, so geschieht es, um dadurch anzudeuten, daß auch diese Schule, wie alle übrigen Hauptgebiete der Kunst, in der Sammlung durch Kapitalstücke vertreten sind.

Die größere Hälfte des Wawra'schen Katalogs besteht aus dem Verzeichnis der Kupferstiche und Kunstbücher. Unter den Stecherwerken repräsentiren die Blätter von Dürer, Rembrandt und Rubens wohl den höchsten Wert. Dazu kommen zahlreiche reizende Blätter von den englischen und französischen Meistern des vorigen Jahrhunderts und eine Menge von kultur- und kostümgeschichtlich interessanten Kunstdrucken. In der Sammlung des Kunstindustriellen fehlen selbstverständlich auch die



Studie. Rothelzeichnung von [illegible]

als Vorbilder wichtigen Blätter nicht. Ein Sammelband umfaßt u. a. 21 solcher Vorlagen für Goldschmiede von Virgil Solis, 31 Blätter von dem seltenen Meister von 1551, sowie die wertvolle Folge der Gefäße von Fr. Floris.

Ganz besondere Beachtung verdient ein alter gepreßter Lederband in Querquartformat, welcher von der Hand Georg Hoefnagels, des berühmten Miniaturisten aus der Zeit Rudolfs II., auf fünfzig beiderseitig bemalten Pergamentblättern mit nicht weniger als 500 aufs feinste in leuchtenden Deckfarben ausgeführten naturgroßen Bildern von Schmetterlingen, Käfern, Libellen und anderen Insekten angefüllt ist. Es ist dies einer der vier Bände, welche Hoefnagel für den Kaiser Rudolf malte, und für deren jeden ihm, wie Sandrart berichtet, 1000 Gulden zugesagt wurden.

Unser Schlußwort gelte der ebenfalls höchst beachtenswerten Sammlung der Viennensia, welche der Verstorbene mit großem Eifer und Geschick angelegt und unausgesetzt vermehrt hatte. Es sind teils Handzeichnungen und Aquarelle, teils Kupferstiche, Bücher und Bilderwerke, unter ersteren z. B. die vier großen Blätter mit der Vogelschau Wiens von Jakob Alt aus dem Jahre 1830 (jedes 44 cm hoch und 73 cm breit), unter letzteren beispielsweise der höchst seltene große Prospekt der Stadt von Folbertus van Allen, gestochen von Jos. Mulder, herausgegeben von J. von Ghelen 1686. Man kennt davon nur drei vollständige Exemplare. Das vorliegende stammt aus der Dräxlerschen Sammlung.

Es unterliegt wohl keinem Zweifel, daß die Wiener Kunstinstitute und Privatsammler den Hauptstock der vielseitigen und kostbaren Sammlung Klinkosch der Heimat erhalten werden. Ob ihnen dies aber auch bei den Perlen der alten ausländischen Meister, z. B. den Rembrandt-Zeichnungen, gelingen werde, das ist unter den obwaltenden trüben Zeitverhältnissen leider sehr die Frage.





Rebekka und Elieser, Brunnenrelief von Heinrich Gerhardt.

Heinrich Gerhardt.

Mit Illustrationen.



n unserer materiellen und realistisch angehauchten Zeit, in der nicht nur die Litteratur, sondern auch die bildende Kunst mehr oder weniger durch eine dem Geschmack und der guten Sitte Hohn sprechende Mode bestimmt wird, sind diejenigen, welche noch den Mut haben, die Fahne des Idealismus zu entfalten, doppelt hoch zu schätzen. Sie wissen ja, daß sie nicht auf die Anerkennung der Welt rechnen können, daß sie vielmehr auf Entsagung gefaßt sein müssen und statt im äußeren Erfolge in dem selbstlosen Streben nach dem Höchsten ihre Befriedigung zu suchen haben. Es gehört viel Willenskraft dazu, auf dem einmal betretenen einsamen Pfade auszuharren, und mancher Berufene würde im Kampfe ums Dasein unterwegs erlahmen, ständen ihm nicht Männer zur Seite, die es möglich machten, daß er seinen Ideen Körper verleiht. Was wäre aus Anselm Feuerbach geworden ohne Friedrich von Schack und Marie Röhrs?

Heinrich Gerhardt, dessen Leben wir im folgenden kurz skizziren, ist im Ringen nach hohen Zielen grau geworden. Er wurde am 24. August 1823 in Kassel geboren, wo er seine Jugend zubrachte und auch die ersten künstlerischen Eindrücke empfing. Schon frühzeitig regte sich in dem Jüngling die Liebe zur Bildhauerkunst. Siebzehn Jahre alt, erhielt er vom Vater die Erlaubnis, sich ihr zu widmen, und kam zu einem gewöhnlichen Dekorationsbildhauer in die Lehre, der ihn aber weder fördern wollte noch konnte. Deshalb verließ er denselben nach zwölf Monaten wieder, um als Schüler in die Kasseler Akademie einzutreten. Hier nahm sich Johann Werner Henschel seiner weiteren Entwickelung redlich an. Henschel, bei Heyd gebildet und in Paris zum tüchtigen Techniker herangereift, war eine Gerhardt kongeniale Natur, in allem, was er arbeitete, äußerst gewissenhaft und in seinem künstlerischen Schaffen durchaus selbständig. Gleich tüchtig

im freistehenden Bildwerk wie im Relief, eignete er sich vortrefflich zur Anleitung des frisch aufstrebenden jungen Mannes, der glücklich war, in seinem Atelier arbeiten zu dürfen, und im Anschauen der Werke des Meisters von Begeisterung für die monumentale Kunst erfüllt wurde. Als Henschel 1843 Kassel verließ, um im Auftrage von Friedrich Wilhelm IV. von Preußen nach Rom zu gehen, da war Gerhardt über die plötzliche Trennung sehr betrübt, und einzig die Aussicht, dem geliebten Lehrer bald nachzufolgen, gewährte ihm einigen Trost. Dieser rief ihn denn auch bereits 1844 zu sich. Am 1. Oktober nachts reiste Gerhardt von seiner Vaterstadt ab, zunächst nach Nürnberg und München und von da durch Tirol nach Verona, Florenz und Carrara. Hier, wo er vier Wochen rastete, traf er mit seinem Meister wieder zusammen. Weihnachten waren beide in Rom, und bald darauf ging für Gerhardt ein neues Leben an. Er durfte Henschel bei seinen Arbeiten helfen, konnte ungestört seinen eigenen Studien obliegen und wurde unter der Leitung des älteren Genossen nach und nach selbst ein Meister. Binnen Jahresfrist schon war er der italienischen Sprache soweit mächtig und mit den Sitten des Landes so vertraut, daß er seinem Lehrer alles Lästige, was der Verkehr im täglichen Leben mit sich brachte, abnehmen konnte. Diese Pflicht hat er auch bis zum Tode Henschels (im August 1850) getreulich erfüllt.

Von dem Augenblicke an, wo Henschel Gerhardt nicht mehr zur Seite stand, war letzterer natürlich völlig auf sich angewiesen und hatte für sein tägliches Brot selbst zu sorgen. Italien wieder zu verlassen, war nicht geraten, da der Künstler noch mit keinem eigenen Werk hervortreten konnte, und so sah er sich gezwungen, die untergeordnetsten Arbeiten zu übernehmen, um sich nur in der Tiberstadt halten zu können. Der innige Anschluß an zwei zuverlässige Freunde, an den am 3. August 1875 verstorbenen Landschaftsmaler Franz Dreber und den seit 1869 am Städelschen Institut als Lehrer thätigen Bildhauer Gustav Kaupert, erleichterte ihm manche Schwierigkeit, die ein einzelner in Rom kaum hätte überwinden können. Gerhardt, Dreber und Kaupert lebten zusammen in der Wohnung des Meisters und teilten sich in dessen Atelier. Von der Welt abgeschlossen, sich selbst genügend, verkehrten sie nur mit ähnlich denkenden Männern und wurden so der übrigen Menschheit bald entfremdet, was zur Folge hatte, daß ihre Existenz sich immer schwerer gestaltete und keiner von ihnen auf einen grünen Zweig kam. Erst als das Geschick ihren Freundschaftsbund zerriß, erhielt unser Künstler größere Aufträge.

Die erste selbständige Arbeit Gerhardts, der, sieht man von einigen Reisen in die Heimat ab, Italien bis zum heutigen Tage treu geblieben ist, fällt in die fünfziger Jahre und war ein Brunnenrelief; die erste Bestellung von Bedeutung machte ihm nach 1860 die Großfürstin Marie von Rußland. Hatte der Bildhauer aus eigener Initiative eine biblische Figur, Rebekka, typisch gestaltet, so führte er für seine russische Gönnerin zwei griechische Götterbilder, „Amor" und „Bacchus", in Marmor aus. Wir lassen das Verzeichnis seiner Hauptwerke hier folgen. In den Jahren 1873 bis 1874 entstand die „Schauklerin", ein anmutiges Genrestück, und die mythologische Gruppe „Nymphe mit Amor"; jene sowohl als auch diese erwarb Herr Mac Ferlan in Glasgow. Die Schauklerin fand so großen Beifall, daß der Künstler sie im Laufe der Zeit viermal wiederholen mußte, die letzte Wiederholung, eine gänzliche Umbildung, besitzt seit 1882 Gotthelf Kühne auf Schloß Wachau bei Dresden. 1874 vollendete Gerhardt für Herrn Classon in Bonn einen „Paris", und im folgenden Jahre wurde ein Genrebild für

Paris fertig, welches eine „Mutter, die ihr Kind unterrichtet", darstellt. Dieses gehört ebenfalls zu den populären Arbeiten des Bildners, denn er mußte es für St. Petersburg kopiren. Das Jahr 1876 brachte uns die „Madonna mit dem Christusknaben", eine wahre Perle, ein Relief im Stile Donatello's. Aus den Wolken schauen Engel auf Mutter und Kind hernieder, und unter diesen befindet sich auch das Porträt einer verstorbenen Nichte der Bestellerin, der russischen Gräfin Tschernischeff. 1877 meißelte Gerhardt für Montreal in Canada ein 16 Fuß hohes Grabmonument, eine stehende „Religio" auf rotem Sarkophage. Die siebziger und achtziger Jahre waren überhaupt die fruchtbarsten im Leben des Künstlers, in ihnen entstanden seine Meisterwerke: Die beiden Reliefs nach den Goethe'schen Gedichten „Der Fischer" und „Die Spinnerin", „Eurydike", „Pan und Syrinx" (1880), der „Erzengel Michael", ein „Familienrelief", endlich zwei kleine 1885 für Herrn Bodmer-Trümpler in Zürich ausgeführte Figuren „Rebekka" und „Flora".

Eine gute Anzahl der soeben aufgeführten Bildwerke schmückt die am südlichen Ende von Zürich, unterhalb dem Burghölzlihügel im äußeren Riesbach gelegene und im englischen Cottagestil erbaute Villa Brunnenhof. Der Besitzer derselben, E. H. Brandt, ist ein kunstsinniger Russe, der mit der gleichen Teilnahme im Atelier des Bildhauers wie in der Werkstätte des Malers verkehrt. Er ist so glücklich, Landschaften von Calame und Castan, eines der besten Tierstücke Kollers, ein Genrebild Dumonts und „Die Peripatetiker" von Bronnikoff sein eigen zu nennen. Die Arbeiten Gerhardts sind auf das Innere und Äußere des Hauses und auf den Garten verteilt. Im Vestibül ist die Statue der Eurydike aufgestellt. Wir sehen die Unglückliche vor uns, wie sie soeben mit dem linken Fuß auf die Schlange getreten, welche den Baum ihres Lebens unterwühlt. Schmerzhaft zieht sie ihn zurück, die eine Hand gegen den Kopf pressend und mit der anderen ihr Gewand emporhebend. Die Blicke des herrlich gebildeten Weibes sind den Göttern zugewendet. Am Postament vier Reliefs, die im engsten Zusammenhang mit dem Vorgang stehen: Atropos, Lachesis und Klotho, die Parzen; Orpheus und Eurydike vor Pluto und Proserpina; Eurydike und Charon auf der Fahrt in die Unterwelt und Orpheus, Eurydike und Hermes in der Unterwelt. Die zuletzt genannte Komposition stellt die gleiche Scene dar, wie das berühmte antike Grabmonument in der Villa Albani; durch den flehenden Blick aber, mit welchem Eurydike den Götterboten auf dem modernen Bildwerke anschaut, wirkt dieses dramatisch viel lebendiger. Einem Traume gleich ziehen die drei Gestalten wie Schattenbilder an unseren Augen vorüber, und die tiefe Wehmut, welche der Künstler in ihre Züge zu legen wußte, läßt es uns gleichsam mitempfinden, daß das Wiedersehn nur ein kurzes war.

Es unterliegt keinem Zweifel, im Relief feiert Gerhardt die größten Triumphe. Er, der doch in Rom vorwiegend Skulpturen aus der Zeit des Verfalls sieht, ist stets bemüht, an die künstlerischen Traditionen der Blütezeit von Alt-Hellas anzuknüpfen. Er bleibt Bildhauer und meidet die malerische Behandlung, die uns an den Ehrenbogen und Ehrensäulen der römischen Kaiser so unangenehm berührt. Bei Gerhardt ist die Gruppirung immer klar, er hütet sich davor, zu viele Figuren in einen Rahmen zu drängen, und geht so der mit der Plastik in Widerspruch stehenden perspektivischen Verschiebung der Standflächen aus dem Wege. Ihm ist das Wort Leonardo's: „Sagt der Bildhauer, er werde in Basrelief arbeiten und auf dem Wege der Perspektive zeigen, was in Wirklichkeit nicht da ist, so antworte ich, die Perspektive ist ein Glied der Malerei und der

Bildhauer macht sich in solchem Fall zum Maler" [1]), stets gegenwärtig gewesen. Nur ein einziges Mal, und nicht zum Vorteil des Familienreliefs, ist unser Künstler von seinen strengen Grundsätzen abgegangen, um nach Art der Pergamenier Rundskulptur, Hoch und Basrelief miteinander zu verbinden, sonst ist er dem Griechentum, dessen Geist ihm, wie auch seine Kopie des Eros im Vatikan zeigt, wie wenigen heimisch, nie untreu geworden.

Das Treppenhaus der Villa Brunnenhof schmücken die beiden Illustrationen zu den



Die Schaukelnn, Relief von Heinrich Gerhardt.

Goethe'schen Balladen „Der Fischer" und „Die Spinnerin", zwei Medaillons von feinster Ausführung. Seine Eurydike modellirte Gerhardt in den Jahren 1876 und 1877, die Reliefs zu Goethe entstanden von 1875 bis 1876. Sie waren auf der akademischen Kunstausstellung zu Berlin von 1876 öffentlich ausgestellt [2]), ohne viel mehr als einen Achtungserfolg zu erzielen. Und doch gehören sie nach meiner Überzeugung zu dem

1) S. Quellenschriften f. Kunstgesch. 15. S. 95.
2) Vergl. Beibl. z. Zeitschr. f. bild. Kunst v. 1. Febr. 1877, Nr 17, S. 268.

Bedeutendsten, was in unseren Tagen gemeißelt wurde, besonders die Spinnerin, eine Komposition von drei meisterhaft den Raum ausfüllenden Figuren, darf neben das Beste gestellt werden, was wir von Thorwaldsen besitzen. Die Balladen sind allbekannt, und es scheint uns deshalb nicht geraten, den Wortlaut ihrer Verse in trockene Prosa zu transponiren, die plastische Umschreibung derselben ist eine so glückliche, daß jede kritische Bemerkung von vornherein ausgeschlossen bleibt.

An der Außenseite des Hauses ist in die südliche Mauer ein Bronzerelief eingelassen, das uns in schwungvoller Weise den Erzengel Michael im Kampfe mit dem Drachen



Der Fischer, von Goethe. Reliefbild von Heinrich Gerhardt.

vorführt. Diese Arbeit trägt das Datum 1881 und zeigt, daß Gerhardt eben so tüchtig christliche Legenden wie mythologische Scenen wiederzugeben versteht. Wie tief er endlich in den patriarchalischen Geist des Alten Testamentes eingedrungen, beweist das einzig schöne Relief, welches den Brunnen der Villa ziert. Wie wir sahen, entstand der Entwurf zu demselben schon in den fünfziger Jahren, vollendet wurde das Werk 1880. Bekanntlich hatte sein Lehrer Henschel für das pompejanische Bad in Potsdam ebenfalls ein Brunnenrelief mit einem Motive aus „Hermann und Dorothea" geliefert; es ist möglich, daß dieses Vorbild unseren Künstler angeregt hat. Gerhardt entnahm seinen Stoff dem 24. Kapitel des ersten Buches Mose, in welchem die Geschichte der Rebekka erzählt wird. „Da lief ihr der Knecht entgegen", heißt es dort, „und sprach: Laß mich

ein wenig Wasser aus deinem Kruge trinken. Und sie sprach: Trinke, mein Herr; und eilend ließ sie den Krug hernieder auf ihre Hand, und gab ihm zu trinken." Die Gruppe besteht aus vier Figuren. In der Mitte der Brautwerber, welcher, zu Rebekka gewendet, sich aus dem Kruge labt, den diese ihm darreicht. Rechts eine ihrer Gespielinnen, links im Gefolge des Knechtes, ein Jüngling, der das Kästchen mit den Brautgeschenken trägt. Die edle Einfachheit der Komposition, der rhythmische Schwung in den Linien, die technische Behandlung, all das wirkt zusammen, um Gerhardts Brunnenrelief jedem, der es einmal gesehen, unvergeßlich zu machen. (S. die Abbildung S. 157.)

Die Villa Brandt, „welche kennen zu lernen offenbar allein eine Reise nach Zürich lohnen würde", wie mein hochverehrter Lehrer Otto Benndorf mir einmal schrieb, birgt in der That viele schöne Kunstwerke. Unter ihnen gebührt aber den Skulpturen Gerhardts entschieden die Palme. Heinrich Gerhardt ist in seinem Vaterlande merkwürdigerweise wenig bekannt. In den letzten Jahren konzentrirten sich alle seine geistigen und körperlichen Kräfte auf die Vollendung seines Oedipusreliefs, das der Meister zur internationalen Kunstausstellung 1886 nach Berlin sandte. Hoffen wir, daß ihm endlich auch auf deutschem Boden die verdiente Anerkennung zu teil werde!

Zürich **Carl Brun.**



Die Verkündigung
von Francesco Cossa in der Dresdener Galerie.

Mit Abbildung.

Im Anschluß an das in einem früheren Hefte der Zeitschrift besprochene Gemälde des heiligen Vincentius Ferrer aus der Londoner Nationalgalerie möge hier das in dem beiliegenden Blatte reproduzirte Bild der „Verkündigung“ in der Dresdener Galerie mit einigen Worten erläutert werden. Beide gehören zu einander als ernste, gediegenene Arbeiten desselben tüchtigen Ferraresen, der uns erst seit wenigen Jahren durch eine Reihe von Aufschlüssen näher getreten ist und der durch seinen ehrlichen, gewissenhaften Zug mit unter die vorzüglichsten Quattrocentisten gerechnet werden darf. Als beglaubigtes Werk von ihm wurde bis vor kurzer Zeit nur sein Temperabild in der Pinakothek von Bologna betrachtet, in dem sich eine kräftige und geübte Hand kundgiebt, wie man nicht leicht einer zweiten begegnet. Die Überreste seiner merkwürdigen Ergänzung eines früheren Madonnenbildes in der Kirche del Baracano waren bis vor ein paar Jahren stets zugedeckt und der Betrachtung der Reisenden somit entzogen.

Daß Morelli unter solchen Umständen bereits in seinem 1880 erschienenen bekannten Buche die Verkündigung als Werk des Cossa gekennzeichnet, zeugt um so mehr zu Gunsten seiner bewährten Einsicht. Denn dieses Gemälde stimmt in jeder Hinsicht eigentlich noch mehr mit den bei Gelegenheit des Londoner Heiligen angeführten Frühbildern überein als mit dem der Pinakothek von Bologna, das er speziell in Augenschein genommen hatte.

Bezeichnend für den Entwickelungsgang der moderen Kritik sind übrigens die verschiedenen Bestimmungen, welche dem Dresdener Bilde zu teil wurden. In dem von March. Selvatico verfaßten Kommentar zu Vasari's Leben des Mantegna finden wir es in die Zahl der echten Werke des Paduaner Meisters eingereiht. Zu diesem Urteile mag ihn die stilvolle Ausführung sowie die den Namen des Andrea Mantegna enthaltende Aufschrift bewogen haben. Aus dem Dresdener Kataloge aber erfahren wir, daß letzterer Umstand sich als hinfällig erwies, als die bewußte Inschrift bei Gelegenheit einer Reinigung völlig verschwand.

Schwerer dürfte es sein, die von Direktor Hübner angenommene Klassifizirung des Bildes als Schule des Pollaiuolo auch nur annähernd zu rechtfertigen. Unter dieser Benennung wurde denn das Gemälde auch in das Verzeichnis der Photographien von Braun aufgenommen. Das betreffende Blatt nimmt in der Wahl der Abbildungen aus der Dresdener Sammlung eine hervorragende Stelle ein, es darf geradezu als ein Muster von Vollkommenheit bezeichnet werden. Es bildete die Vorlage zu beiliegender Abbildung. Die von Morelli vorgeschlagene Bestimmung wurde schließlich in dem neuen Katalog von Wörmann unbedingt angenommen und wird wohl schwerlich wieder umgestoßen werden. — Als Entstehungszeit dieser „Verkündigung“, welche aus der Kirche der Osservanza bei Bologna stammt, muß wohl die erste Zeit nach der Übersiedelung des Künstlers von Ferrara nach Bologna angesehen werden. Diese soll laut einer vom Inspektor Venturi veröffentlichten Urkunde in das Jahr 1470 fallen, nachdem Cossa trotz der Aufwendung seiner besten Kräfte in der Ausschmückung des großen Schifanoiasaales beim Herzog Borso nicht die gebührende Anerkennung gefunden hatte. Mit diesem ihm gebührenden Teile der ferraresischen Wandmalereien, sowie mit dem Petroniusaltarblatte und der im Jahre 1472 entstandenen Freskomalerei in

der Kirche del Baracano steht das Gemälde aus der Osservanza in der That im engsten Zusammenhange, während der Meister kurz nachher, d. h. schon im Jahre 1474 in dem Breitbilde, das er für den Foro dei Mercanti auszuführen hatte (heutzutage in der Pinakothek), einen großartigeren Zug, eine breitere Behandlungsweise aufzuweisen scheint, welche vielleicht auch durch den Umstand der ersten Beherrschung einer beträchtlichen Leinwandfläche bedingt sein dürfte.[1])

Gustav Frizzoni.

Die Kathedrale zu Faenza.

Mit Abbildungen.



Außenansicht der Kathedrale zu Faenza

So groß ist der Monumentalreichtum Italiens, daß trotz der emsigen Thätigkeit seiner Forscher und trotz der zahlreichen Publikationen noch manch schönes Stück erübrigt, das unverdienter Weise bisher noch unbekannt geblieben ist. Man kann den Dom von Faenza hieher rechnen; obschon er an einer der großen Verkehrslinien Italiens (Bologna-Brindisi) liegt, war es doch nur eine kurze Erwähnung, die ihm in unsern Büchern bisher zu teil geworden[2]). Mögen die nachstehenden Zeilen zu seiner allgemeinen Würdigung beitragen!

Dreifach abgegliedert zeigt sein Inneres der Grundriß, dreifach abgestuft auch der Höhenentwicklung nach, wie die Skizze des Schiffsystemes weiset; das Hauptschiff ragt über die Seitenräume hinaus; unter seinen Hochfenstern schließen die Seitenschiffe und tiefer die „Kapellenschiffe", den Abseiten gleich unter eigenen Pultdächern gehalten. Den drei Schiffen folgt aber gegen Osten das Transept von der Höhe des Mittelschiffes mit der niedrig eingespannten lichtlosen Kuppel über dem Kreuzmittel und jenseits dessen zwischen zwei Ostkapellen der quadrate Chorraum mit dem Polygonschluß hinter dem Hochaltare.

Interessant an diesem edlen und heiteren Frührenaissancebau ist es nun zuerst, wie der Meister, um sein Wölbesystem herzustellen, zurückgegriffen hat auf eine Anordnung der Arkadenstützen, welche im Süden und (besonders) im Norden als eine Eigentümlichkeit der romanischen Stilperiode bekannt ist, auf den sogenannten „Stützenwechsel". Kreuzförmig ausgestattete Pfeiler wechseln mit Rundsäulen in den Schiffarkaden; dienen die ersteren weit in die Hochwände dem Gewölbesystem der vier großen Flachkuppeln des Hauptschiffes, so betonen die letzteren (Rundsäulen) die Organisation der Seitenschiffe mit ihren

---

1) Zur näheren Beleuchtung der angedeutenden Thatsachen möchte ich den Kunstfreunden raten, sich folgende photographische Abbildungen zu verschaffen: 1. Einzelne Blätter Alinari's aus Florenz von den Schifanoiafresken und von dem Temperabilde der Pinakothek zu Bologna. 2. Des Photographen Morelli Aufnahme des Londoner Bildes (im Katalog von 1887 noch als S. Dominicus von Marco Zoppo); im Vestibül der Stadtgalerie käuflich. 3. Die Aufnahme der Fotografia dell' Emilia in Bologna nach dem Baracanofresko. 4. Brauns großes, von uns verkleinertes Blatt der Verkündigung.

2) Nämlich von Seiten Geymüllers, wovon das tüchtige Reisebuch von Gsell-Fels Notiz genommen hat. And. Strocchi's Beschreibung des Domes von 1838 mag wenig bekannt geworden sein in weiteren Kreisen. Der Verfasser dieses Aufsatzes lieferte eine ausführlichere Publikation von ihm im „Kirchenschmuck" 1888, Nr. 7.



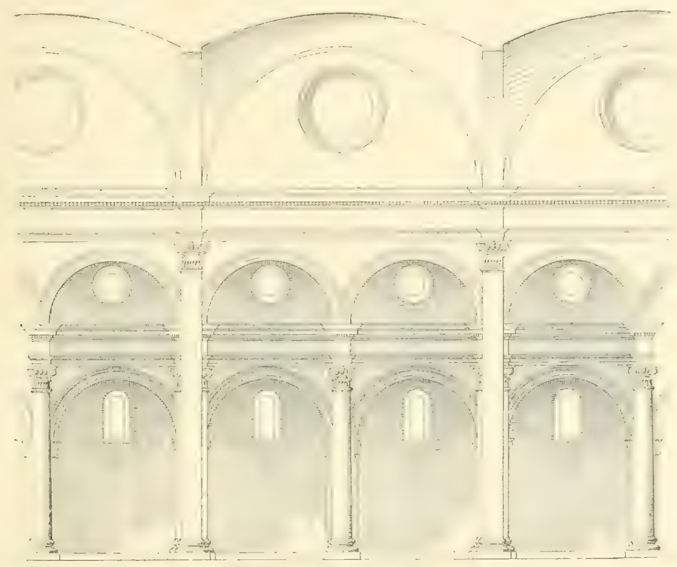
Verkündigung von Francesco Cossa in der Dresdener Galerie.

Nach einer Photographie von Ad. Braun.



acht Jochen kleinerer Flachkuppelwölbungen. Raumteilung, Stützen- und Gewölbeanordnung, kurz das ganze Bausystem ist ganz dasselbe wie an unseren romanischen Basiliken (Knechtsteden, Huiseburg, Gernrode u. s. w.); freilich die Bauglieder (Pilaster, Kapitäle, Gebälke, architravirte Bogen, leichtgespannte Gewölbe, Fenster) sind fern der derben Ausdrucksweise des 12. Jahrhunderts und reden die Sprache des südlichen Zartgefühles und der unbefangenen Noblesse, welche der Frührenaissance eigen ist.

Es ist, genau betrachtet, keine andere als die Bauschule von Florenz und des Brunnelleschi insbesondere, aus welcher der Architekt des Domes von Faenza hervorgegangen sein muß. Zu sehr erinnert hier alles an die zwei herrlichen Kirchen S. Lorenzo und S. Spirito in Florenz: die Wahl des basilikalen Planes, die Anfügung der Kapellenräume für die Seitenaltäre, die Vorliebe für die Säule in den Arkaden, die Art der Wölbungen (Flachkuppeln, auch in den Seitenschiffen der beiden Basiliken durchgeführt), das



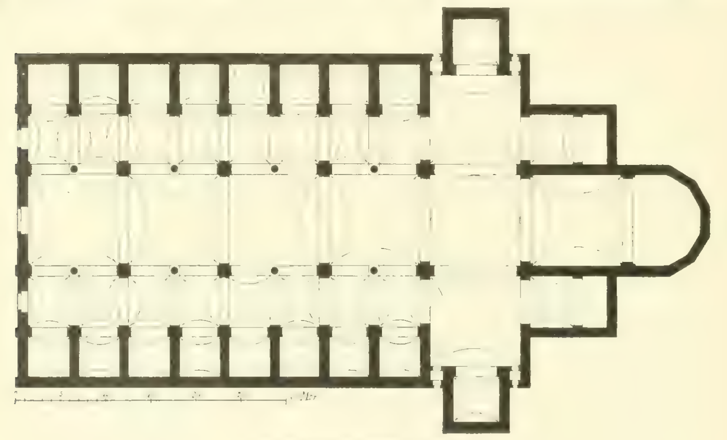
Längenschnitt der Kathedrale zu Faenza.

konsequente Durchgreifen der Gebälkslagen, davon ein Stück auch den Säulenkapitälen als Aufsatz gegeben wird, die Art der Fenster („occhi", beim Dome von Florenz einst bevorzugt) und vorzüglich die Kapitälspezialität, welche allein am Dome hier angewendet erscheint. Verschieden von dem gewöhnlichen Frührenaissancekapitäle korinthisirender Verfassung ist es eine Kompositspezies, welche, wie es scheint, Brunnelleschi zuerst und am häufigsten angewendet hat, eine Art Kompositkapitäl mit vier Eckvoluten und darüber herabgeschlagenen Akanthusblättern. Der Hals, an den sich letztere anschmiegen, ist belebt mit Kannelüren, die zur Hälfte wieder mit Pfeifen ausgesetzt sind. Aus der Antike möchte dieses Kapitäl wohl nicht stammen; doch könnten es die Meister der Frührenaissance (in der es nur allein angewendet wurde) entwickelt haben aus dem venetianisch-gotischen Kapitäl mit den vier Fettstengeln, über deren Knospenausläufen ein kürzeres Akanthusblatt niedergreift [1]). Unser Renaissancekapitäl aber findet sich, wo Brunnelleschi oder Leute seiner Nachfolge bauten, zumal in Florenz und Umgebung, in einem Klosterhof bei S. Croce, in

1) Abbildung eines solchen in Mothes' Baukunst und Bildnerei in Venedig I, S. 151.

der Certosa in Val Ema, in der Badia bei Fiesole, im Palast Quaratesi, im Kapitelsaal von Sta. Maddalena de' Pazzi (Giuliano da Sangallo), in der Kirche der Servi zu Siena (Bernardo Rossellino); auch traf ich es in S. Pietro Martire zu Ascoli, in den Arkaden der Hauptgasse zu Mantua, am Brunnen auf der Piazza dei Signori zu Verona; Jackson konstatirte es am Dome zu Ossero in Dalmatien[1].

Mit diesen Wahrnehmungen florentinischen Baueinflusses auf den Dombau zu Faenza muß man aber der Ortstradition entgegentreten, nach welcher Bramante der Urheber des Planes gewesen wäre. Bramantesk ist hier weder Anlage noch Detail. Schon Ricci kam, durch irgend eine uns nicht mehr erfindliche Notiz oder Handzeichnung, auf den rechten Meister dieser Kirche, indem er gelegentlich der Besprechung des Giuliano da Majano die Anmerkung machte: „Vasari . . , trascurò . . . di far' menzione dei disegni dati dal Da Majano del duomo di Faenza“[2]). Der Architekt des Domes ist Giuliano da Majano, 1432—1490. Der sehr eifrige und tüchtige „Fabriciere“ der Kathedrale, Kanonitus Vicenzo Biasoli, suchte auf meine Bitte im Stadtarchive und entdeckte den Beleg dafür in einem dort verwahrten umfangreichen Manuskripte „Memorie storiche di Faenza“ von Gian Marcello Valgimiglia. Darin ist unter anderem auch verzeichnet ein notarieller Akt („rogito“) vom 18. Mai 1481 mit dem Wortlaute:



Grundriß der Kathedrale zu Faenza.

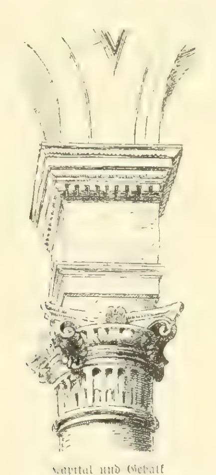
„Congregati convocati et coadunati domini Canonici Capituli Ecclesie Cathedralis S. Petri de Faventia unanimiter et concorditer nemine ipsorum discrepante deliberaverunt, quod prout alias in dicto eorum capitulo deliberatum fuit, non laborare circa fabricam S. Petri nisi in complendo primam jam inceptam et quod magister Julianus de Florentia qui fuit et est hedificator et magister dicti hedificii et quod non laboret per mag. Mariottum ultra dictam partem jam inceptam, donec dicta pars fuerit finita. Et quod dictus mag. Mariottus, si volet laborare circa dictam ecclesiam, debeat laborare sub Juliano et usque quod ipse mag. Julianus duxerit laborandum . .“ XI. B., S. 131.

1) Dalmatia, the Quarnero and Istria. Oxford 1887, III, S. 101. Hier war der Meister Giorgio Orsini; über ihn und sein berühmtes Werk siehe des Verfassers Arbeit im „Kirchenschmuck“ 1883, Nr. 1 ff., sowie auch Jackson I, S. 368.

2) Storia della architettura in Italia. Modena 1857—59. Die Direktion der Handzeichnungensammlung in den Uffizien zu Florenz teilte dem Verfasser mit, daß sich daselbst keine Bauzeichnung von Giuliano über Faenza befinde.

Giuliano da Majano aber, der 1468 die kleine, hübsche Kapelle der S. Fina an der Kollegiatkirche zu S. Gimignano errichtet, 1470 in Arezzo, 1472 in Sarzana mit architektonischen Aufgaben betraut war, muß gleich darauf den Plan für Faenza geliefert haben, da hier der Bau des Domes 1474 begann. 1477 rückte er vor zum Obermeister am Dombau zu Florenz und 1481 am 18. Juni überbrachte er die Zeichnungen des herzoglichen Palastes von Urbino nach Florenz dem Lorenzo de' Medici, konnte also früher 18. Mai in Faenza sein und durch die Baubehörde am 18. Mai desselben Jahres seine Rechte am Baue wahren lassen. Dieser Kirchenbau ward 1493 geschmückt mit dem Altare des h. Savinus (in der Kapelle links neben dem Chore) und zwar durch seinen jüngeren Bruder Benedetto da Majano, und manch anderes hübsches Altarwerk der ersten Blüte der Renaissance ist darin noch zu sehen. Eine eigentümliche Zierde bilden an den Gewölben auch die großen farbigen glasirten Terrakottascheiben, im Scheitel derselben wie Schlußsteine angebracht und mit Darstellungen von Wappen versehen. Von dem zierlichen Innern sticht übrigens das schmucklose Äußere gewaltig ab, ein Ziegelrohbau mit gänzlich unfertiger Fassade. Lange nach dem Tode des Meisters fand die Kathedrale ihre Vollendung und erst 1581 erfolgte ihre feierliche Konsekration.

Johann Graus.



Kapitäl und Gebälk
aus der Kathedrale zu Faenza.

Über eine dritte Madonna von Einsiedeln des Meisters E S.

Mit Abbildungen.



Fig. 1

Der Name des Meisters E S ist unzertrennlich verknüpft mit zwei Marienbildern, die als die große und kleine Madonna von Einsiedeln zu seinen hervorragendsten Werken gerechnet werden. Ursprünglich als Andachtsbildchen für den Verkauf an die Pilgerscharen bestimmt, die alljährlich besonders zu dem Fest der Engelweihe (14. September) nach dem stillen Hochthal wallfahrteten, haben sie seither in der Geschichte des älteren Kupferstichs eine hervorragende Stellung eingenommen und zu allerlei mehr oder minder ernsten Hypothesen über die Heimat ihres Stechers und seine Beziehungen zu Einsiedeln Anlaß gegeben.

Trotz der großen Verbreitung, welche die Stiche des Meisters E S bei dessen Lebzeiten jedenfalls in Einsiedeln fanden, hat sich im dortigen Stift kein Exemplar der beiden Madonnenbilder mehr erhalten.[1] Sie zählen vielmehr heute zu den größten Seltenheiten. Ich kenne von der großen Madonna B. 35 nur 13 Exemplare[2], von der kleinen B. 36 nur 5.[3] Beide Stiche tragen die Jahres-

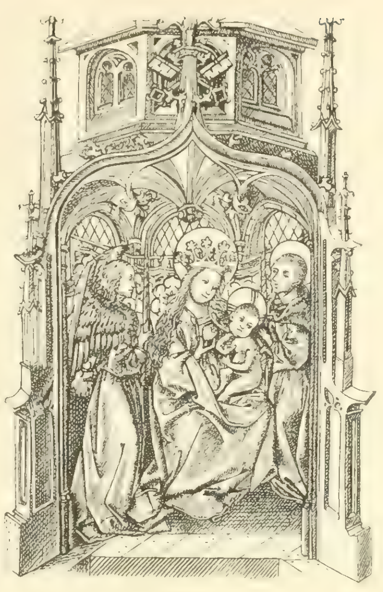
1) Vergl. Repertorium f. K. XI. (1888) S. 51.

2) Bamberg, Basel, Berlin, Dresden, Hamburg, Hannover, London, München, Paris, National bibliothek und E. Rothschild, Wien, Albertina und Hofbibliothek, Wolfegg.

3) Zwei davon in Berlin und je eines in Frankfart a. M., München, Staatsbibliothek, Wien, Albertina.



Fig. 2.



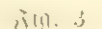


Fig. 3



Fig. 4

zahl: 1466 und beide sind mit der Chiffre E bezeichnet. Auf der kleineren Madonna B. 36 ist das Monogramm merkwürdigerweise bisher von allen Ikonographen übersehen worden. Es findet sich aber, wie man auch auf der dieser Abhandlung beigegebenen Hochätzung (Fig. 1) nach dem Exemplar der Albertina noch schwach erkennen wird, unten in der Mitte an der beschatteten Seite der Stufe und zwar hier als kleines e.

Der Meister E S muß jedoch im Jahre 1466 noch eine dritte „kleinste" Madonna von Einsiedeln gestochen haben, deren Original zwar verschollen ist, von der aber zwei Kopien existiren, nach welchen man sich wenigstens eine Vorstellung von der Komposition machen kann. Da ist **zunächst ein anonymer Stich in der Albertina** [1], vergl. die beigegebene Hochätzung Fig. 3. Die heilige Jungfrau mit Krone und Mantel sitzt, **ein wenig gegen rechts gewendet**, in einer dreifenstrigen Kapelle. Ihr Haar fällt aufgelöst **über die Schultern herab, und sie hält das nackte Jesuskind auf dem Schoß, während sie ihm mit**

1) Ein zweites Exemplar in London und ein Fragment in Berlin.

der Rechten einen Apfel reicht. Links steht ein Engel, rechts der heilige Meinrad, beide mit Wachskerzen. Hinter der Madonna ist ein gemusterter Teppich ausgespannt. Über dem gotischen Portal vor dem Obergeschoß der Kapelle befindet sich, von der bekrönenden Kreuzblume fast verdeckt, die päpstliche Tiara mit den gekreuzten Schlüsseln. Links über der Gewölberippe zwischen dieser und dem darüber befindlichen Gesims des Kuppelfensters steht die Jahreszahl 1466. Dieselbe ist jedoch mit einer Schraffirung überdeckt und ziemlich schwer zu erkennen. Maria, St. Meinrad und das Jesuskind haben Scheibennimben, letzteres mit eingefügtem Kreuz. Einfassungslinie 99:66 mm. Einf. P. II. 57. 151. und 85. 19. Es sind, wie erwähnt, nur drei Exemplare in Berlin, London und Wien bekannt. Der im Katalog Wilson (Nr. 193) erwähnte Abdruck, aus der Sammlung Lloyd stammend, ist vielleicht identisch mit dem jetzt im British Museum befindlichen, ein anderer, welcher 1858 bei der Auktion Meyer-Hildburghausen (Kat. Nr. 12) für zehn Thlr. verkauft wurde, gelangte wahrscheinlich an die Albertina, da Bartsch den Stich noch nicht erwähnt und auch Nagler[1]) seiner nicht gedenkt. Er schreibt das Blättchen dem Meister E S zu und zwar ohne Angabe des Fundortes, indem er hervorhebt, daß bereits Ottley auf eine Darstellung dieser Art aufmerksam mache, aber wohl ohne sie gesehen zu haben, da er hinsichtlich des Datums Zweifel erhebt.[2]) Schließlich bemerkt er: „Bekanntlich ist diese Darstellung wiederholt."

Die technische Ausführung des Stiches ist jedoch für eine eigenhändige Arbeit des E S zu schwach, zum mindesten in den drei resp. vier Hauptfiguren. Das Architektonische ist besser und sicherer gestochen, gut in der Perspektive und mit richtiger Verteilung von Licht und Schatten aufgenommen. — Passavant hat, wie so viele andere Stiche, auch diesen doppelt beschrieben, ohne die Identität zu bemerken. Zuerst führt er ihn als „Madonna mit dem hl. Franziskus" im Werk des Meisters E S (Nr. 151) auf, wo er die Stichelführung delikat, aber etwas trocken nennt,[3]) sodann unter den Arbeiten der Schule des Meisters E S (Nr. 19) als „Madonna zwischen Engel und Mönch", wo er das Blatt nach dem Londoner Exemplar als „unbedeutende Arbeit" abthut. An ersterer Stelle las er die Jahreszahl, welche Wilson nach seinem gerade dort beschädigten Exemplar: 1460 oder 1464 gedeutet hatte, eine Ansicht, der auch Nagler beistimmte, richtig 1466; an zweiter Stelle übersah er dieselbe. Ebensowenig erkannte er in der Darstellung die Madonna von Einsiedeln, während Nagler das Blatt für eine Vorstudie des Meisters zu seiner berühmten größeren Komposition hielt.

Willshire[4]), welcher nur die zweite Beschreibung bei Passavant (p. 85) auf den Stich im British Museum bezog, hielt sich für den Entdecker der Jahreszahl und glaubte dieselbe „1464" lesen zu müssen. Zugleich erinnerte er sich dabei der kleinen Madonna von Einsiedeln und ein Vergleich mit der Photographie jenes Blattes überzeugte ihn, daß der anonyme Stich nur eine Nachbildung des Blattes vom Meister E S sei: „We cannot see in this print any further connection with the Master of 1466 or his school than that some anonymous engraver has plagiarised from and altered the design of the „Small Mary of Einsiedeln" for his own purpose. If this be so, it is probable that the date should be read 1466, rather than 1464", etc. etc.

Der Verfasser des Londoner Katalogs muß die beiden Stiche sehr oberflächlich mit einander verglichen haben, da er anderenfalls die völlige Verschiedenheit beider Kompositionen, nicht nur im figürlichen Teil der Darstellung, sondern auch im architektonischen bemerkt haben würde. Diese Verschiedenheit erstreckt sich auf alle Einzelheiten des Bildes, und was Willshire an vermeintlichen Kongruenzen auffiel: die Krone der Madonna, der Heilige und der Engel mit ihren Wachskerzen, die Schlüssel Petri über dem Portal, die drei Fenster der Kapelle und der Teppich hinter der Madonna 2c. 2c. sind eben nur die charakteristischen Eigentümlichkeiten der Madonna von Einsiedeln. An eine freie Nachbildung der kleinen Madonna

1) Naumanns Archiv I. (1855.) 191. 1.
2) Ich habe den Stich bei Ottley vergeblich gesucht.
3) Die Angabe, daß der Engel rechts stehe, beruht offenbar nur auf einem Flüchtigkeitsfehler.
4) Catalogue of early Prints in the British Museum. Vol. II. 81. G. 72.

von Einsiedeln B. 36 von fremder Hand ist nicht zu deuten, denn der anonyme Stich trägt so unverkennbar und im jedem Zuge den Typus des Meisters E S, daß man ihn lediglich auf Grund der derberen technischen Behandlung für eine Kopie erklären muß.

Das Original von der Hand des Meisters E S hat sich, wie es scheint, nicht mehr erhalten, wir können aber auf Grund der Kopie mit Sicherheit annehmen, daß es eine „kleinste" Madonna von Einsiedeln war, die der Meister E S zu entsprechend billigerem Preise 1466 für das ärmere Volk der Pilger stach. Jene drei Ausgaben: die „große" B. 35, die „kleine" B. 36 und die verschollene „kleinste" bildeten eben drei nach Format und Preis verschiedene Andachtsbilder, wie sie noch heut in den zahlreichen Verkaufsbuden der Arkaden unter der Stiftskirche, welche den vierzehnröhrigen Brunnen im Halbkreis umgeben, den Gläubigen feilgeboten werden.

Eine zweite Kopie im Gegensinne der oben beschriebenen rührt von Israhel van Meckenem her und ist von Bartsch (VI. 287. 221.) unter den unbezeichneten Arbeiten Meckenems nach dem einzigen bekannten Exemplar der Albertina beschrieben.[1]) Dasselbe liegt auch unserer Abbildung Fig. 4 zu Grunde. Die Ausführung des Meckenemschen Stiches, dessen kompositionelle Übereinstimmung mit der anonymen Kopie bisher nicht bemerkt wurde[2]), ist viel feiner und zarter als jene der letzteren. Daß er aber nicht das Original dazu sein könne, geht aus verschiedenen Umständen hervor, die vielmehr auf die gemeinsame Benutzung einer dritten Darstellung, und zwar vom Meister E S deuten: Erstens wurde Meckenem im fünfzehnten Jahrhundert niemals kopirt, weil er selbst ein Kopist und kein originaler Künstler war[3]), zweitens stimmt das Fehlen seiner Chiffre auffällig mit einer ganzen Reihe anderer Kopien, die er gerade nach dem Meister E S fertigte.[4]) — Er scheint sich den Umstand zu nutze gemacht zu haben, daß der Meister E S nur die wenigsten seiner Blätter mit der Chiffre versah, so daß Israhel seine Kopien den noch von keiner Sammlerleidenschaft beeinflußten Zeitgenossen als Originalkompositionen anbieten konnte. Vielleicht sah sich Martin Schongauer gerade durch solche Plagiate veranlaßt, seine sämtlichen Stiche zu figniren, und Meckenem setzte dann auf seine Schongauerkopien, da er des Kolmarers Schutzmarke nicht mitzukopiren wagte, seinen eigenen Namen oder dessen Initialen. Endlich fehlt gerade auf Meckenems Kopie die Jahreszahl 1466, die auf einem Stich von seiner Hand als Entstehungszeit auch ganz unverständlich wäre, da man seine Thätigkeit so früh nicht annehmen kann. Auch die Jahreszahl weist also auf den Meister E S von 1466 und ihm gehört die Erfindung auch der dritten Madonna von Einsiedeln an, deren Original vielleicht ein glücklicher Zufall noch zu Tage fördert.

Max Lehrs.

Diese Abhandlung war seit einigen Monaten in den Händen der Redaktion, als mir eine erneute Durchsicht der Kupferstiche des fünfzehnten Jahrhunderts im Berliner Kabinet auch jene Madonna in die Hand spielte, welche ich nach älteren Notizen für identisch mit der anonymen Kopie in London und Wien gehalten hatte.

Wer je Gelegenheit gehabt, eine Sammlung in verschiedenen Zeiträumen immer wieder von neuem für einen bestimmten Studienzweck durchzusehen, wie ich es in Berlin seit dem

---

1) Wenn das Blatt, wie im Handexemplar der Albertina angegeben, 1869 von Posonyi erworben wurde, muß es Bartsch wohl schon früher in Wien gesehen haben. Ich vermute aber, daß eine Verwechselung mit dem anonymen Stich vorliegt, den Bartsch noch nicht kannte.

2) Israhels Kopie unterscheidet sich abgesehen von ihrer Gegenseitigkeit hauptsächlich in folgenden Punkten von der anonymen Darstellung: a. Die Jahreszahl 1466 fehlt. b. Die Krone der Madonna hat fünf große und vier kleine Zinken, in der anonymen Kopie fünf große und fünf kleine. c. Die keilförmigen Striche auf den Fliesen sind nach rechts abwärts gekehrt, während sie bei der anonymen horizontal gehen und mit der Spitze nach links gerichtet sind. d. Die Einfassung fehlt.

3) Vergl. Repertorium f. K. IX. S. 155 und Katalog der im germ. Museum befindlichen deutschen Kupferstiche des XV. Jahrhunderts, S. 15.

4) Vergl. Repertorium f. K. XI., S. 62.

Jahre 1876 wohl fünf oder sechsmal gethan, wird aus Erfahrung wissen, daß man die gesteigerte Empfänglichkeit des Auges für das Charakteristische der einzelnen Meister bei jedem neuen Besuch sehr deutlich an zahlreichen Beispielen zu erkennen vermag. Der Ausdruck „es fällt einem wie Schuppen von den Augen" ist nirgends besser angebracht als in solchem Falle; und so erkannte ich auch in dem vorliegenden einen unzweifelhaften, goldechten E S, das bisher vergeblich gesuchte Original der kleinsten Madonna von Einsiedeln. Aber nicht nur das, sondern der Vergleich des Berliner Originals mit einer Photographie der vermeintlichen anonymen Kopie in der Albertina bewies mir ferner, daß die letztere keineswegs eine Kopie, sondern nur der zweite Zustand der in allen Teilen überarbeiteten und aufgestochenen Originalplatte sei. Die Identität der Platten läßt sich, ungeachtet des durch die Retouche arg vergröberten Gesamteindruckes, an zahlreichen Zufälligkeiten, Stichelglitschern und dergl. nachweisen. Ein Vergleich der oben unter 2 und 3 nebeneinandergestellten Hochätzungen nach dem I. Etat in Berlin und dem II. in Wien macht eine umständliche Beschreibung entbehrlich. — Die Retouche der Platte rührt aber unverkennbar von der Hand desselben „Künstlers" her, welcher eine ganze Reihe von Platten des Meisters E S aufstach und dieselben dann mit dem Werkzeichen ♀ versah. Von diesem Retoucheur zu reden ist hier nicht der Ort, und ich will zu meiner Entschuldigung, daß ich seinen Aufstich der kleinsten Madonna von Einsiedeln für eine Kopie hielt, nur den Umstand anführen, daß sowohl Bartsch[1]) wie Passavant[2]) von den acht diesem Stecher zugewiesenen Arbeiten die Mehrzahl für Kopien nach dem Meister E S gehalten haben, während alle acht nur Aufstiche von Originalplatten des E S sind. Die Retouche der kleinsten Madonna von Einsiedeln ist in derselben Weise bewerkstelligt wie bei den Spielkarten des kleineren E S-Spiels L. 12. 1—13)[3]). Wie bei der Tier-Drei (L. 13. 1. ist die Einfassungslinie hinzugefügt, wie bei der Tier-Dame (L. 13. 3.) der Boden mit kleinen keilförmigen Horizontalstricheln bedeckt, die der Retoucheur auch in der Querbinde des österreichischen Wappens bei der Wappen-Dame (L. 14. 12.) hinzufügte. Bei der letzteren fehlt auch, wie beim II. Etat unserer Madonna, das Werkzeichen ♀. Endlich ist der Druck der Madonna von derselben bräunlichen Farbe wie jener der Spielkarten-Aufstiche, welche sich fast alle ebenfalls in der Albertina[4]) befinden. Die gemeinsame Provenienz dieser äußerst seltenen Blätter dürfte sehr wahrscheinlich sein.

Danach wären denn die langatmigen Ausführungen, welche ich im vergangenen Jahr niedergeschrieben, in folgenden Punkten zu berichtigen:

1) Die kleinste Madonna von Einsiedeln des Meisters E S ist nicht verschollen, sondern noch in drei Exemplaren erhalten. Es giebt jedoch zwei verschiedene Plattenzustände, nämlich: I. Etat vor der Retouche. Die Jahreszahl 1466 ist deutlich links zwischen der zweiten und dritten Krabbe des Portalbogens sichtbar. 97:65 mm. Bl. Naumanns Archiv I. 191. 1. (Nagler.) P. II. 57. 151. Berlin. Von Passavant richtig als etwas trockene Arbeit des Meisters E S, aber irrig als Madonna mit dem h. Franziskus beschrieben. Auch ist das Berliner Exemplar kein Fragment, sondern tadellos erhalten.

II. Etat retouchirt von der Hand des Meisters ♀, aber ohne dessen Werkzeichen. Der Stich ist in allen Teilen überarbeitet, eine Einfassungslinie hinzugefügt, die weißen Quadern

1) B. VI. 53. 1—6.
2) P. II. 80. 7—8.

3) In meinen „Spielkarten" sind diese Aufstiche noch als Kopien des Meisters ♀ aufgeführt. Ein erneuter Besuch der Albertina ließ mich aber ihre Identität mit den E S Stichen erkennen.

4) Die Albertina besitzt den Aufstich der Tier-Drei (L. 13. 1.), Tier-Sechs (L. 13. 2.), Tier-Dame (L. 13. 3.), Wappen-Daus (L. 14. 7.) und Wappen-Dame (L. 14. 12.) Nur noch von der Tier-Dame ist der zweite Plattenzustand in der Wiener Hofbibliothek und in Paris, vom Wappen-Daus in Berlin bekannt.

am Boden, sowie der untere Teil des linken Pfeilers sind mit kurzen keilförmigen Strichen bedeckt, die am Boden horizontal, am Pfeiler vertikal laufen. Die Schatten sind meist verstärkt, einige im I. Etat helle Stellen sogar mit Schraffirungen zugedeckt, so namentlich die Scheiben des linken Kuppelfensters und die darunter liegenden Partien, auch die Stelle mit der Jahreszahl, welche dadurch fast ganz verdeckt wurde. Auf diesen Plattenzustand bezieht sich die oben gegebene Beschreibung des Stiches. 99:66 mm. Einf. P. II. 85. 19. Willshire Cat. II. 81. G. 72. London aus den Sammlungen Lloyd und Wilson. Wien, Albertina.

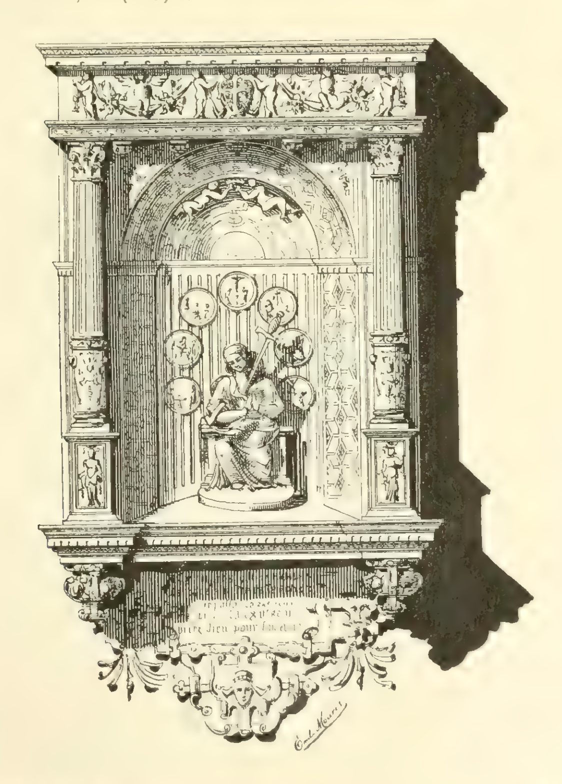
2) Der Stich, welcher 1858 auf der Auktion Meyer-Hildburghausen verkauft wurde, gelangte nicht in die Albertina, sondern ist jedenfalls das jetzt in Berlin befindliche Exemplar, in dem also Nagler[1]) mit Recht eine Arbeit des Meisters E S erkannte.

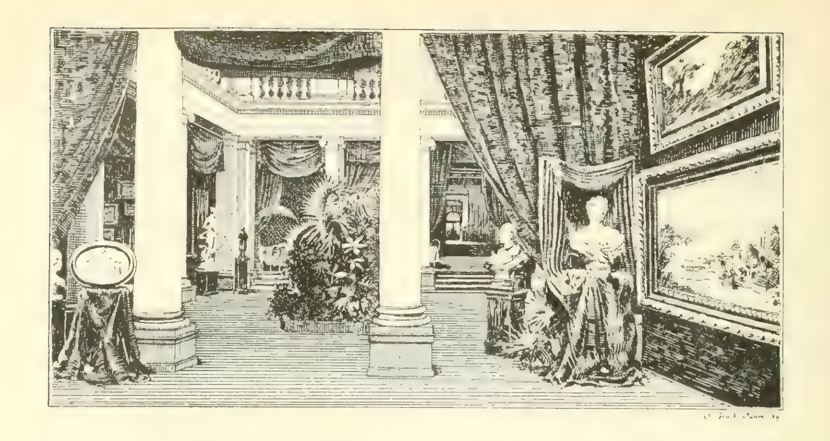
3) Was oben S. 171 Anm. 2 über die gegenseitige Kopie von Israhel van Meckenem gesagt wurde, erleidet durch den Berliner Fund keine Veränderung.

Ich habe es vorgezogen, statt einer vollständigen Umarbeitung dieses Aufsatzes nur einen Nachtrag dazu zu geben, um an mir selbst die Wahrheit des alten Satzes zu beweisen, den so viele Fachgenossen gern fortdisputiren möchten: „Irren ist menschlich!"

Dresden, im Januar 1889. M. L.

1) Naumanns Archiv I. (1855.) 191. 1.





Die Jahresausstellung im Wiener Künstlerhause.

Mit Abbildungen.

Geräuschlos und ohne jegliches Ceremoniell wurde die diesjährige Wiener Jahresausstellung — die achtzehnte in ihrer Reihenfolge — am 21. März im Künstlerhause eröffnet. Die Bilderhochflut der großen vorjährigen Ausstellungen ließ für heuer eine naturgemäße Abschwächung des Andranges erwarten; denn nach reicher Ernte bedarf es ja immer der Zeit, ehe sich die Kräfte zu neuem Keimen und Sprießen sammeln. Wer jedoch mit diesem Vorurteil die freundlichen Räume unseres Genossenschaftshauses betrat, erfuhr daselbst die angenehmste Enttäuschung.

Die Ausstellung zeigt in ihren 532 Nummern eine Reichhaltigkeit und Mannigfaltigkeit, wie sie in gewöhnlichen Jahresausstellungen selten noch zu treffen war, und nicht nur quantitativ, auch qualitativ muß die gegenwärtige Ausstellung den besten der letzteren Zeit zugezählt werden. Die Jury hat ihres Amtes strenge gewaltet, und der Besucher wird kaum irgend ein Bild entdecken, welches nicht mindestens dem Mittelgute beizuzählen wäre. Zudem sind alle Zweige der Kunst, sogar auch die ernste Historie, in einer gewissen Gleichmäßigkeit vertreten, voran selbstverständlich die Genremalerei, daran schließt sich die Landschaft mit vorzüglichen Leistungen, die Bildnismalerei und endlich das in jüngster Zeit namentlich auch von den Wiener Künstlern wieder eifriger gepflegte Pastell und Aquarell. Aus Deutschland hat sich vorwiegend München beteiligt, desgleichen haben die Italiener wieder ihr Kontingent gestellt; das Gros der Aussteller aber bilden die österreichischen Künstler, und die Ausstellung kennzeichnet deutlicher als manche ihre Vorgängerinnen die lokalen Bestrebungen in den verschiedenen Kunstzweigen. Sensationsstücke oder sonstige verblüffende Neuigkeiten der Malerei fehlen zwar, aber dafür finden wir eine Fülle gediegener, ehrlicher Arbeit, Bilder, aus denen Lebens- und Schaffensfreude, Humor und gesundes Empfinden spricht, im Stofflichen sowohl als auch im Technischen.

Die Plein-Air-Maler und Impressionisten mit ihren Riesenleinwanden voll menschlichen Elends und physischer und moralischer Verkommenheit sind fern geblieben; es ist als erfreulich zu verzeichnen, daß diese neueste Modekrankheit der Farbenschwindsucht unter den Künstlern der Donaustadt noch kein Opfer gefunden hat. Die letzte Münchener Ausstellung hat zur Genüge gezeigt, daß selbst bedeutende Talente davon ergriffen sind und nur noch in der Darstellung des Brutalen und Häßlichen zu glänzen suchen.

Wie sehr das Künstlerhaus als Ausstellungslokal durch die im Jahre 1888 vorgenommene bauliche Umgestaltung gewonnen hat, wurde schon damals hervorgehoben; auch heuer zeigt sich das Gesamtarrangement mustergültig. Man betritt durch den für das Auge ganz vorteilhaft dunkel gehaltenen Buffetsaal zunächst das luftige Viereck des Säulensaales, die eigentliche

Mitte der Ausstellungsräumlichkeiten, wo zwischen Grün ein kühlender Springquell emporsprudelt und rings in den Seitenflügeln die Plastik ihre Stätte gefunden hat; von hier aus vermag man den Rundgang durch die gleichmäßig schön beleuchteten Räume nach allen Richtungen hin zu unternehmen.

Wir beginnen mit der Genremalerei; und da ist im allgemeinen zu konstatiren, daß sie sich in der bereits angekündigten Richtung, der Schilderung des täglichen Lebens der Gegenwart, mehr und mehr vertieft; das bürgerliche Sittenbild tritt allmählich in den Vordergrund. Nur einzelne, meist ältere Meister halten an dem traditionellen Kostümbild fest oder sie verharren in einer bestimmt begrenzten Domäne. Eine Gruppe jüngerer Künstler befaßt sich mit Vorliebe mit Darstellungen aus den schlicht bürgerlichen Kreisen der Großstadt und gewinnt mit Glück der nüchternen Alltagswelt poetische und malerische Seiten ab. Es sind zumeist friedliche, harmlose Scenen, Duos, Terzette, selten mehrstimmig, bald heiter dramatisch, bald novellistisch angehaucht, vielfach auch schlicht erzählend und sich im Reize der Darstellung genügend. Sentimentalität und Liebesromantik findet in unserer materialistischen Zeit keinen Absatz mehr. Auffällig ist auch das Verschwinden des Alpengenre's. Die Bauernkomödie ist vom Repertoire der Genremalerei nahezu abgesetzt. Mit Vorliebe werden kernige Charaktertypen aus dem Volke zur Darstellung herbeigeholt, daneben aber auch die Anmut und der Liebreiz des ewig Weiblichen nicht vergessen. In merklicher Zunahme ist die Feinmalerei; die Ausstellung enthält eine Reihe vorzüglicher Bilder dieser Art. Sittenbilder mit ernsterem Inhalt nach dem Vorbilde Vautiers haben nur einige deutsche Meister zur Ausstellung gebracht. Die eigentliche Bildnismalerei ist trotz der Namen Angeli, Felix und Benczur diesmal weniger gediegen vertreten, als es sonst im Künstlerhause der Fall ist, dagegen sind im Aquarellporträt und im Pastell wieder treffliche Leistungen vorhanden.

Die bewunderungswürdigsten Erfolge im Belauschen der geheimsten Naturlaute in Farben und Lichteffekten zeigt die Landschaftsmalerei. Zu keiner Zeit hat ein solches Vertiefen des Künstlerauges in die große Natur stattgefunden und haben die technischen Mittel eine solche Steigerung der Täuschung hervorgebracht wie in der Gegenwart. Die Landschafter sondern sich, wie im allgemeinen, so auch auf der gegenwärtigen Wiener Ausstellung in zwei Hauptgruppen: in die Vedutenmaler, welche mit Vorliebe das Dorfmotiv mit allem Reiz der Farbe und der Beleuchtung zur Darstellung bringen, und in Landschafter größeren Stils, welche einerseits in Stimmung und Komposition, andererseits in Beleuchtungseffekten zu glänzen suchen. Der Geist der Achenbachs schwebt in ihren Lüften und über ihren Gewässern. Im allgemeinen aber ist zu konstatiren, daß die mit einer gewissen Absichtlichkeit kultivirten langweiligen Feld- und Strandmotive wieder verschwinden und daß die schöne Linie und mit ihr die Poesie in die Landschaftsbilder wieder ihren Einzug hält.

Daß die historische Kunst sich längst der letzten stilistischen Fesseln entledigt hat und mit edlem Realismus nach einer schönen Wahrheit der Darstellung strebt, bestätigen die ausgestellten Gemälde, auf die wir später ausführlich zu sprechen kommen.

An die Spitze der Wiener Lokal-Genremaler, denen nach dem Obigen der Vortritt gebührt, hat sich diesmal ein älterer, schon vielfach erprobter Meister gestellt: Alois Schönn, der seine Motive sonst mit Vorliebe aus dem Süden holt; heuer hat er einmal ins volle Wiener Leben gegriffen und in einem umfangreichen Gemälde das Markttreiben auf der „Freiung" geschildert. Treffliche Gruppirung, scharfe Charakteristik der Gestalten und eine liebevolle Durchführung bis ins kleinste Detail sind Vorzüge, denen man nicht bald in gleichem Grade wie hier begegnet. Dabei ist die Farbe, die in den letzten Arbeiten des Künstlers etwas trübe geworden war, wieder sonnenklar und frisch. Das Gemälde ist Eigentum der Gemeinde Wien. Von den jüngeren Künstlern, die in ähnlicher Richtung schaffen, ist zunächst C. Zewy mit seinen feingezeichneten Bildchen „Die Putzerinnen" und „Die Waisenkinder" zu nennen, ferner J. Gisela, der uns die „Brautschmückung" in einem schlichten Bürgerhause schildert, und Isidor Kaufmann, dessen angeheiterter Schuster, der am blauen Montag von seiner Gattin eine derbe Strafpredigt erhält, von drastischer Wirkung ist. Ein reizvolles Bildchen ist auch „Der Liebesbrief" von demselben Künstler. Scharfe

charaktervolle Zeichnung ist der Hauptvorzug in Ant. Müllers „Vogelhändler"; gelungene heitere Episoden bringt Ernst Novak in den Bildchen „Feierabend" und „Kühler Trunk". Mit glücklichem Griff haben ferner Hermann Rigg, O. Walter und Jos. Kinzel Scenen aus dem Alltagsleben festgehalten. An eine schwierige und vom künstlerischen Standpunkte aus wohl wenig dankbare Aufgabe hat sich Ad. Seligmann gewagt, indem er eine Vorlesung im Billrothschen Hörsaal auf die Leinwand brachte; glücklicher war J. S. Pepino mit dem „Atelier des Bildhauers Tilgner"; das Bild interessirt uns durch die Örtlichkeit und die stimmungsvolle sorgfältige Durchführung. Daß Fr. Friedländer in seinen Invalidenbildern keinen Rivalen hat, bedarf wohl keiner weiteren Erörterung; diesmal finden wir sogar den Künstler selbst unter seinen Modellen, zu denen er ebenso treu hält, wie Propst zu seinen eleganten Kostümgestalten und Leopold Müller zu seinen Arabern.

Von Leopold Müller sind vier Bilder ausgestellt, deren koloristische Reize das Auge schon von weitem fesseln. Der „Kameelmarkt" zeigt uns, wie Sonnenlicht gemalt werden soll; da ist jeder Ton, jede Tinte der Natur abgelauscht, und wie fest und sicher bleibt bei aller malerischen Kraft die Zeichnung! Unter den übrigen Müllerschen Bildern geben wir der „Arabischen Sängerin" den Preis.

Wir gelangen jetzt an die größeren, erzählenden Genrebilder mit ernsterem Hintergrunde. Hierher gehören in erster Linie Fr. Brütt's Bild „Beim Auswanderungs-Agenten", ein Gemälde, in welchem namentlich der seelische Ausdruck des Jünglings, der von dem Agenten in die Fremde gelockt wird, trefflich gelungen ist; dann Ch. Bokelmanns „Strike" in der Tischlerwerkstätte, in der sich die Frauen der Arbeiter mit ihren Kindern versammeln und mit Bangen den Ausgang der Unterhandlung ihrer Männer mit dem Prinzipal — den Vorgang im Hintergrunde — abwarten. Als tief empfunden und vorzüglich in der Stimmung ist auch Ad. Werner's „Verstoßen" hier anzureihen. Ein armes Landmädchen verläßt mit ihrem Bündel die Heimat und hält unter einem Wegkreuz kurze Rast, um ihren Thränen freien Lauf zu lassen. Der treue Haushund hat sie bis hierher begleitet und kauert schmeichelnd zu ihren Füßen. Der ernsten Richtung ist ferner F. Zimmermanns „Wiedergefunden" beizuzählen; das Bildchen überrascht uns durch die Plastik des Vortrags und den brillanten Beleuchtungseffekt. In R. A. Jaumanns „Abendlied" ist die musikalische Stimmung — eine junge Rekonvaleszentin läßt die Finger über die Tasten gleiten — mit feinem Empfinden in die Malerei übertragen. O. Friedrich führt uns in einem tüchtig gemalten größeren Bilde in das Speisegemach eines alten Herrenhofes; Alex. Bihari erzählt uns in schlichter, ergreifender Weise den Vorgang bei einem rumänischen Begräbnisse.

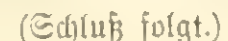
In der Schilderung friedlich-ländlicher Scenen mehr idyllischen Charakters mit tieferen landschaftlichen Gründen, deren Stimmung die figürliche Darstellung harmonisch umrahmt, ist Fried. Kallmorgen der anerkannte Meister. Seine ausgestellten Bilder „Der Taufgang", „Auf dem Heimwege" und „Die Strickstunde" erfreuen in ihrer reizvollen Konzeption und ihrer warmen, sonnigen Farbe Herz und Auge. In ähnlich zartem Ton, im Motiv an Breton erinnernd, bewegt sich C. Breitbachs „Feierabend"; die Schnitter ziehen vom Felde heim, und milde senkt sich der Abend über die Flur. Auch Dom. Skutezky's „Interessantes Märchen" — eine Schar allerliebster Kinder lauscht unter schattigem Laubdach einer Vorleserin — ist hier anzureihen. Jg. Ellminger schildert in seinem klarverständlichen Dialekt den „Markt in Tulln" und die Einkehr in einem Straßenwirtshaus aus demselben Revier. Mit einem Bilde voll ausgesprochener Komik ist Sigm. Ajdukiewicz aufgetreten: ein polnischer Jude durchfährt mit seinem Gespann einen Bahndurchlaß, während ein Zug darüber hinweg braust; das Pferd scheut, und den Lippen des ratlosen Wagenlenkers entfährt ein angstvolles „Aj waj"! Den Trumpf in der Humoristik hat übrigens wieder Math. Schmid in der Wiederholung der schon in München mit großem Erfolge ausgestellten „Feuerbeschau" ausgespielt. Die Scene wirkt in der Neubearbeitung noch ungleich drastischer und die mit ihrer Moral kämpfende löbliche Kommission bleibt ein Unikum unter den neueren Genretypen.

Das richtige Verhältnis zwischen Inhalt und Größe ist stets von Wichtigkeit für die

Wirkung des Kunstwerkes und nicht selten wird der Erfolg davon in hohem Grade beeinflußt. Die Sucht, mit Riesenleinwanden Aufsehen zu erregen, ist am allerwenigsten in der Genremalerei am Platze, und oft wird ein gutes Motiv dadurch zu Grunde gerichtet. Auch in der gegenwärtigen Ausstellung stoßen wir auf eine Anzahl ganz tüchtig gemalter Bilder, die in ihrer Größe reduzirt weit gefälliger ins Auge fallen würden. Hierher gehören die schon von München her bekannten Gemälde: „Die Beichte" von Rich. Falkenberg, das „Tischgebet" von C. Kricheldorf, die Bilder des ungarischen Malers T. Margitay, G. Hofers „Karfreitagsandacht" u. a. Wie voll und reich auch auf kleinem Raum sich das künstlerische Können offenbaren kann, beweisen die schon erwähnten Feinmalereien, von welcher Art wahre Meisterstücke ausgestellt sind. Die Bilder von Fr. Simm: „Der Stolz der Familie" und „Scharf beobachtet", sowie W. Veltens „Halt vor dem Wirtshause" zeigen eine so bewunderungswürdige Pinselführung und eine Grazie des Vortrages, die einen Meissonier in die Schranken fordert. Letzteres Bild erinnert, nebenbei gesagt, stark an ein bekanntes Bild des berühmten französischen Meisters. Vorzügliches in diesem Genre ist ferner von J. Hamza, E. Spielter, Herm. Beyfuß, E. Strecker und Max Todt ausgestellt. Daß sich diese Kleinmalerei fast ausschließlich in Kostümbildern ergeht, ist begreiflich, da der Hauptreiz der Darstellung in der Mannigfaltigkeit des Stofflichen und dem sonstigen malerischen Apparate der Umgebung beruht.

So anziehend übrigens die Feinmalerei wirkt, so lange sie in kleinen Formen und auf kleiner Fläche sich bewegt, so widerlich ist ihre Glätte und haarspalterische Genauigkeit, wenn sie ins Große übertragen, bei ganz profanen Vorwürfen angewendet wird. Gaetano Chierici gehört zu diesen Miniaturmalern im großen Format. Der Künstler hat wieder einige heitere Küchenscenen zur Anschauung gebracht, wie gewöhnlich, Kinder mit Katzen und Gänsen, und den Vorgang, wie zumeist, mit ziemlich derbem Humor gewürzt. Die Ausführung der Bilder ist aber von solcher Feinheit und Glätte, daß man schließlich das Künstliche an der Sache mehr bewundert als das Künstlerische. Ant. Rotta hat einen jungen Stiefelputzer in gewohnter charakteristischer Ausführung ausgestellt und C. R. Quadrone einen im strengen Winter heimkehrenden Musikus vorgeführt – eine köstliche Figur, mit photographischer Treue der Wirklichkeit abgewonnen. Ohne Frage ist uns jedoch dieser hagere, kleine Fagottbläser lieber als seine monströse Landsmännin, die Eugen v. Blaas gegenüber aufgestellt hat. Es ist die berüchtigte Nineta in zweiter oder dritter Auflage; diesmal ist sie Obstverkäuferin und nennt sich „Lissa". Leider hat die einst so zierliche Wäscherin schon derart an Umfang zugenommen, daß ihrer nächsten Vorstellung im Künstlerhause mit einigem Bangen entgegengesehen werden muß.

J. Langl.



(Schluß folgt.)





Bücherschau.

Le Bas, Voyage archéologique en Grèce et en Asie Mineure (1842/1844). Planches de Topographie, de Sculpture et d'Architecture publiées et commentées par Sal. Reinach. Paris 1888. Firmin Didot & Co. 4° XXIV u. 163 S. nebst 289 (bez. 308) Tafeln.

Idee wie Ausführung dieser Bibliothèque des Monuments figurés grecs et romains, deren Beginn uns im oben verzeichneten Wiederabdruck vorliegt, sind ungemein glücklich und verdienen ungeteilte Anerkennung. Jedweder, welchem die Überreste der griechisch-römischen Kunst aus irgend einem kulturgeschichtlichen oder künstlerischen Grunde am Herzen liegen, weiß aus Erfahrung zur Genüge, welche widrigen, oft unübersteiglichen Schwierigkeiten die seltene Möglichkeit schafft, die großen Sammelbände griechisch-römischer Bildwerke jeden Augenblick und mit Bequemlichkeit benützen zu können. Dem Selbstsehen und Selbstvergleichen, das uns allein und sofort ins Reine bringt, stellen sich die große Kostspieligkeit und der unhandliche Umfang der archäologischen Sammelbücher, öfter als wünschenswert und vorteilhaft ist, hinderlich entgegen. Diesen Übelständen, an denen diejenigen Forschungen der klassischen Altertumskunde, welche auf den zurückgelassenen bildlichen Resten aufbauen, mehr oder weniger kranken, wenn die Arbeiter nicht zufällig in den wenigen großen Mittelpunkten, wo umfassende Bibliotheken vorhanden sind leben und wirken, will das neue Unternehmen nach Kräften abhelfen; fortan wird es jedem Privatmanne auch ohne große Glücksgüter, jeder Bibliothek auch ohne große Mittel möglich sein, die Hauptsammelwerke altklassischer Kunstdarstellungen selbst zu besitzen und jederzeit selbst zu befragen. Es werden dem vorliegenden Wiederabdruck der Tafeln aus Le Bas' umfangreicher, nie vollendeter und überall unvollständiger[1]) Voyage archéologique zunächst die ebenso seltenen wie wichtigen Abbildungen der Antiquités du Bosphore Cimmérien und die kostspieligen, überall unentbehrlichen Monumenti inediti nebst den Tavole d'aggiunta des alten römischen Institutes folgen — handliche billige Wiederholungen in Format, Stärke und Ausstattung der bekannten griechischen Klassikerausgaben, welche seit Jahrzehnten den Ruhm und Stolz desselben Verlags bilden.

Die Wiederholungen der Tafeln, hin und wieder verkleinert[2]), sind vortrefflich; daß manche der Abbildungen den heutigen Anforderungen nicht mehr genügen, liegt an den Vorlagen, für die der Wiederabdruck natürlich nichts kann; vergl. z. B. Mon. Fig. pl. 65 u. a. Der Text wiederholt — außer dem Wichtigsten aus dem kurzen Avantpropos — zunächst das Wenige, was von Le Bas vom Itinéraire noch selbst geliefert wurde; den einzelnen Tafeln hat dann der Herausgeber der Bibliothèque des Monuments figurés grecs et romains, Salomon Reinach, kurze Beschreibungen und litterarische Verweisungen beigefügt. Daß bei letzteren in erster Reihe gedruckte und auch ungedruckte (aus Briefen) Besprechungen sowie Andeutungen von Le Bas selbst berücksichtigt werden, ist verständlich und richtig; warum

1) Die Tafeln Mon. Fig. 110/123, 125/143 und 145/151 werden hier zum erstenmal mitgeteilt (S. 109 Note); doch finden sich die Tafeln 110/112 z. B. im Hallischen Universitätsexemplar, dem aber dafür Tafel 101 fehlt. Ebenso werden auch Archit. Athènes I, 9/12 hier zum erstenmal mitgeteilt: wenigstens fehlen diese drei Tafeln (9, 10 und 11, 12) im obigen Hallischen Exemplar.

2) Z. B. Archit. Athènes II, 1/6; hier sind auch ferner die farbigen Bauglieder Tafel 1, Nr. 4, [illegible], Nr. 1 und 4, Nr. 1 nur zur Hälfte wiederholt und ist bei 5, Nr. 3 die halbe Palmette links fortgelassen, um Raum zu gewinnen.

dies beim „Plan von Alinda (Itin. pl. 62)“ unterlassen worden und Le Bas' Brief aus der schwer oder wohl meistens gar nicht zugänglichen Revue indépendante, soweit er sich auf Alinda bezog, nicht abgedruckt ist, entzieht sich meiner Beurteilung (S. 46). Dann sucht der Herausgeber so vollständig wie möglich neuere Besprechungen und Abbildungen zusammenzustellen, bei den Bildwerken auch den heutigen Verbleib hinzuzufügen, falsche Deutungen abzuweisen und die richtigen oder wahrscheinlichen Erklärungen zu stützen; bei Inschriften endlich wird auf die verschiedenen Corpora und neuesten Sammlungen verwiesen. Alles dies geschieht mit möglichster Kürze und ist zweifellos sehr dankenswert, obgleich sich hin und wieder darüber streiten läßt, ob nicht des Guten doch zu viel geschehen ist; vergl. z. B. zu Mon. fig. pl. 52. Ein genauer Index erleichtert den Gebrauch des Werkes, das in diesem Wiederabdruck diejenige Verbreitung und allgemeine Benutzung finden wird, die es vollauf verdient, aber infolge der großen Kostspieligkeit und schwerfälligen Unvollendung der Originalausgabe nie haben konnte noch gehabt hat.

Zu den Monuments figurés seien mir einige Bemerkungen gestattet, die zugleich als Beweis der großen Teilnahme gelten können, welche Referent der neuen klassischen Bilderbibliothek entgegenbringt. Pl. 3, 1. Dies Bruchstück ist auch abgebildet bei Jahn, de Minervae simulacris I. 4. — Pl. 50. Bei Theseus ist doch unzweifelhaft ein Stab, auf den er sich vornüberstützt, anzunehmen. — Pl. 88. Die Nummern 1 und 2 des Textes entsprechen **nicht denen der Tafel. — Pl. 97, 3. Auf diesem Grabstein sind außer einem Kamm zwei** Haarnadeln bez. Haarpfeile und ein Discerniculum zu erkennen; über das Toilettengerät in der Rechten der Figur vermag ich allerdings auch nichts Annehmbares zu sagen. — Pl. 97, 5. **Der Gegenstand rechts von der Damaris ist ein Stehspiegel. — Pl. 102, 2. Sollte Landrons** Höhenangabe nicht einen Schreibfehler enthalten: 0,47 statt 0,74 (sic), wodurch dann jeder Zweifel an der Einheit des von Conze und Michaelis beschriebenen Werkes (H. 0,75) mit **der Le Basschen Abbildung schwinden würde?! — Pl. 108, 4. 5. Gehören diese beiden Nummern nicht zusammen? Erstere dünkt mich das oberste Stück der zweiten zu sein; die Maße stimmen überein. — Pl. 115, 1. Der Gegenstand hinter der sitzenden Frau wird ein Webstuhl sein; vergl. Mon. dell'Inst. IX, 42, 1; u. ö. — Pl. 133, 1. Der Gegenstand rechts oben ist doch wohl ein Arbeitskorb. — Pl. 134, 2. Der Delphin schmückt den Mittelsteg** eines großen Kammes (sic). — Pl. 135, 1. Bestimmt ein Salbfläschchen (alabastronartig). **— Pl. 141. Die große sitzende Frau ist die heroisirte Tote, Namens Bassa; die vier sie** umgebenden Dienerinnen oder Töchter heißen ... *μη*, *Χελιδών*, *Ἄμμα* und *Οὐνίων* (Mar**garita)? Hinter der Maid mit Kranz in der Rechten steht eine Sonnenuhr? — Pl. 143, 3.** Der Kopf gehört vielmehr einem Apollon; vergl. dieselbe Haartracht beim Apollon Pet**worth Nr. 7 Michaelis[1]); u. a. m. — Pl. 144. Wenn ein Direktor der Antikenabteilung des** Louvre nicht wußte, woher dies Fragment seiner Abteilung stammt und daß es hier schon seit einem Menschenalter abgebildet ist, es vielmehr neuentdeckt und zum erstenmal herauszugeben wähnt, ist **meine** Unwissenheit in diesem Punkte doch wohl weniger hart zu be**urteilen, als Reinach in der Revue critique es thun zu müssen geglaubt hat! — Pl. 150, 1.** Die Terrakotta ist eine Lampe. Der unten zwischen den Beinen hervorkommende Phallos diente als Dochtloch; daher die Inschrift auf der von dem Mann gehaltenen Schriftrolle, zu der der Satyr „Styon“ verglichen werden kann (s. Hall. Winckelmannsprogr. S. 15, 58).

Mit der Freude über das Erscheinen der ungemein brauchbaren und empfehlenswerten Bibliothèque des Monuments figurés grecs et romains und dem lebhaften Wunsche, daß dieselbe zum Gedeihen der klassischen Altertumskunde ihr Ziel rüstig verfolgen und möglichst erreichen möchte, verbindet Referent den Hinweis auf einige weitere archäologische Sammelwerke, welche es wohl verdienen würden, zur Erleichterung und zum Vorteile des Studiums in Wiederabdrücken zugänglicher gemacht zu werden und in künftigen Bänden der handlichen **und wohlfeilen Bibliothèque des Monuments figurés grecs et romains zu erscheinen.** So z. B. die drei etruskischen Werke von Giuseppe Micali (L'Italia avanti il dominio dei

---

1) Mir in Lichtdruck vorliegend.

Romani; Storia degli antichi popoli italiani;[1]) Monumenti inediti a illustrazione della storia degli antichi popoli italiani); ferner Lenormant und De Witte, Élite des monuments céramographiques; Bottari und Foggini, Il Museo capitolino; Bouillons Musée des Antiques; vor allem aber Claracs Musée de Sculpture, von dem freilich alle Tafeln mit modernen Werken in Wegfall kommen müßten. Doch welche Wiederabdrücke archäologischer Sammelwerke uns auch noch geboten werden werden, immer werden wir sie als brauchbare Rüstzeuge ad majorem gloriam der Althellenen und ihrer unübertrefflichen Kunst von Herzen willkommen heißen.

Halle. **H. Heydemann.**

Notizen.

* Das Mädchen vor der Lottocollectur von Peter Fendi, welches in der wohlgelungenen Radirung von Theodor Alphons, dem begabten Schüler William Ungers, als Widmung eines kunstsinnigen Wiener Freundes der Zeitschrift diesem Hefte beigegeben ist, gehört zu den anmutigsten und bezeichnendsten Werken des Wiener Genremalers, der mit Danhauser, Waldmüller, Daffinger, Ranftl u. a. die Blüte der Wiener Sittenmalerei in der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts herbeiführte. Das Bild ist einer Sphäre des täglichen Lebens entnommen, welche leider immer noch für Wien charakteristisch ist, der Nachtsphäre des kleinen Lottospiels mit seinen Verlockungen, trügerischen Hoffnungen und verderblichen Enttäuschungen. Ein Mädchen mit einem Strohkorb am Arme, eine schwarze Schürze über dem blaßgestreiften Kleid, steht betrübt vor einem Lotteriegewölbe, die gezogenen Nummern betrachtend, welche gewiß den ersehnten „Ambo" nicht enthalten. Rechts an der Wand sehen wir die üblichen Kennzeichen der „Tabaktrafik", den gemalten Türken, Pfeife, Tabaksbeutel, Dosen und Promessenscheine. In Stil und Empfindung der anmutigen weiblichen Gestalt mit dem schöngeformten, dunkelblonden Lockenkopf von leicht sentimentalem Anhauch kommt Peter Fendi's liebenswürdiges Talent aufs ansprechendste zur Geltung. Das Bild befindet sich im Belvedere zu Wien. Es ist auf Leinwand gemalt, 63 cm hoch und 50 cm breit und trägt die Bezeichnung: **Fendi p. 1829.**

— l. An der Bernauer Ache, von Philipp Herrmann. Der Chiemgau mit seinen farbenreichen, von Bächen mit buschreichen Ufern durchirrten Moosgründen, gehört zu den Lieblingsplätzen der Münchener Maler. Die Originalradirung von Philipp Herrmann (aus Eschau, Kreis Unterfranken), welche diesem Hefte beigegeben ist, führt uns an die Bernauer Ache. Den poetischen Reiz des stillen Wasserspiegels, den eine prächtige Baumgruppe überragt, hat der Malerradirer mit Glück zu Gefühl gebracht.

[1]) Von diesem Werke giebt es allerdings schon eine kleinere handliche Ausgabe (Edizione seconda accresciuta di una prefazione e di alcune annotazioni — auch von R. Rochette — Milano 1836; so auf dem Titel, während laut S. LV es sogar die dritte Ausgabe ist), welche dem Referenten vorliegt und recht nützlich ist, aber die Abbildungen sind meistens allzusehr verkleinert und schlecht wiedergegeben.

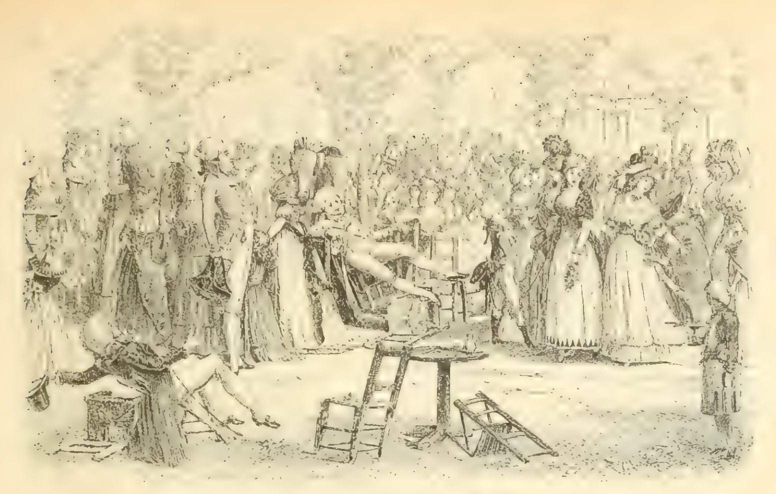












Mittelgruppe aus Debucourts Farbenstich: La promenade publique.

Die französische Kunst vor hundert Jahren.

Mit Abbildungen.



Immer, wenn die Brüder Edmond und Jules de Goncourt die Welt mit einem neuen Buch beschenken, wissen wir, daß es sich um eine Frucht jenes unermüdlichen Sammelfleißes handelt, der dem Kulturleben der Vergangenheit bis in seine tiefsten Herzensfalten nachspürt und aus Memoiren und Briefen, aus Flugblättern und Zeitschriften, aus alten Chroniken und Privatarchiven dem Bilde der gangbaren Überlieferung tausend neue kleine farbige Einzelheiten hinzufügen weiß. Auch in ihrer jüngsten, vor wenigen Wochen erschienenen größeren Arbeit, dem vom Hause Quantin mit bewährtem Geschmack ausgestatteten Prachtwerk über die „Französische Gesellschaft im Zeitalter der Revolution", [1] begegnen wir wieder diesen oft gerühmten Eigenschaften der beiden Pariser Gelehrten, und erfreuen uns zugleich an ihrer Gabe leichter und oft im höchsten Grade spannender Darstellung, welche bei dem hier behandelten Gegenstande selbstverständlich durch das Zeitinteresse noch einen eigenen Reiz erhält. Unter den zahllosen Publikationen, zu denen die hundertjährige Wiederkehr des Revolutionsjahres in Frankreich den Anlaß bietet, wird das vorliegende Werk sicher einen Ehrenplatz behaupten. Es enthält auch vieles Interessante für den kunstgeschichtlichen Betrachter, und soll in dieser Hinsicht der Beachtung unserer Leser empfohlen sein.

Die Verfasser führen uns zunächst in die Pariser Salons des Jahres 1789. Schon lange war jener sorglose, muntere, frivole Ton, welcher die Boudoirs der Zeit Louis XV

1) Histoire de la société française pendant la révolution par Edmond et Jules de Goncourt. Paris 1889, Maison Quantin. I.

beherrschte, aus dem Salonleben der Pariser entwichen. Die Philosophie, die Politik beschäftigten alle Geister. Selbst die Frauen und die Jugend ließen das leere Geschwätz und die eitle Kourmacherei beiseite, lasen nichts als Zeitungen und politische Broschüren, und wenn ein junger Mann beim Eintritt in den Salon ausrief: „Ich komme eben aus dem revolutionären Klub", so war er sicher, der Held des Abends zu sein. Der erste dieser Salons war der der Madame Necker, der Gemahlin des Finanzministers, einer Frau von Geist, aber von jenem kalten, verstandesmäßigen Geist, der für die Epoche bezeichnend ist. Frau von Staël ging hier aus und ein, und haranguirte die Gesellschaft mit ihren Kernsprüchen; der Abbé Delille erschien an den intimen Dienstagen und trug ein Stück seiner Dichtungen vor; der Graf Clermont Ferrand hielt seine ganze, für die nächste Sitzung der Nationalversammlung bestimmte Rede vor diesem unter dem Vorsitze der Staël tagenden Areopag. — Nicht minder bedeutsam, als Herd der revolutionären Ideen, war der Salon der Mad. de Beauharnais. „Freiheit und Gleichheit waren ihre Begleiterinnen, ihre intimsten Ratgeber" heißt es in einer gleichzeitigen Schrift. Sie hatte von Zeit zu Zeit einen guten Einfall, wußte damit hauszuhalten und führte eine sehr gute Küche. Viele alte Ruhmesgrößen Frankreichs verkehrten bei ihr und mischten sich mit den Männern der Zukunft, ein Dorat und Crébillon, ein Buffon und Barthélemy. — Im Hause der Frau Julie Talma, das mit alten Waffen und Trophäen im Stile Davids ausgeschmückt war, verkehrten die Poeten der Revolution, Vergniaud und Ducis, Roger Ducos und Chénier, mit Greuze und Lavoisier. — Auch einige altaristokratische Häuser öffneten ihre Salons den neuen Ideen „à l'illusion de bonheur de l'humanité", darunter auch die Fürstin Hohenzollern, bei welcher alle Mitglieder der Linken erschienen, eingeführt durch Beauharnais oder den Fürsten Salm, und viele andere Namen des hohen Adels.

Wie in den Ideen, so ging auch in der äußeren Erscheinung der vornehmen Welt von Paris mit dem Beginn der Revolution eine vollständige Veränderung vor sich. Man hätte glauben können, es sei fortwährend Hoftrauer angesagt, so sehr dominirte die schwarze Farbe das ganze Kostüm, das noch vor kurzem in allen Farben der Lyoner Seide geschillert hatte. Das Genre „sans façon" kam zur Herrschaft. Weg mit den Pagen, den Vorreitern, den Lakaien! Selbst vor dem König erscheint man in Stiefeln, im einfachen Jagdkleid. Der Monarch hatte dafür sogar den Ton angegeben und vollends Marie Antoinette, die ländliche Bewohnerin von Trianon.

Die Erstürmung der Bastille (14. Juli) ward vor allem von der dramatischen Kunst verherrlicht, zuerst in England, dann auf dem Théâtre Français der Rue Richelieu. Die Ausstattung und Aufführung der „Prise de la Bastille" kostete dieser Bühne ungeheure Summen. — Dann bemächtigte sich die Kunstindustrie des populären Gegenstandes. Das kleine Gipsmodell der Bastille von Pommey war der beliebteste Zimmerschmuck. Seit Mirabeau die vornehmen Damen von Paris durch die zerstörte Festung geführt hatte, von deren Ruinen sie die Steine herabwarfen und „Freiheit" riefen, ward es Mode, solche Steine aufzulesen und zu sammeln. „Das Pfund Steine von der Bastille ist ebenso teuer wie das Pfund Fleisch" heißt es in der „Chronique de Paris" vom August 1790. Es wurde ein förmlicher Kunsthandel mit diesen Steinen getrieben, die man zu Tintenfässern, Briefbeschwerern und den verschiedenartigsten Kuriositäten verarbeitete.

Auf dem Felde der Malerei kam es zum Kampfe zwischen dem neuen und dem alten Frankreich und das letztere trat nach kurzer Gegenwehr den Rückzug an. Graf d'Angi-

villiers, Generaldirektor der königl. Bauten, ein Perückenstock aus der Zeit Ludwigs XV., hatte schon mit Überwindung gute Miene zum bösen Spiel gemacht, als Davids „Horatier" 1785 im Salon erschienen. Jetzt, bei dem Eintreffen des „Brutus, dem die Leichname seiner enthaupteten Söhne ins Haus gebracht werden", raffte er sich zu dem Versuche auf, dieser blutigen Verherrlichung des republikanischen Prinzips die Pforten des Louvre zu verschließen. Eines schönen Morgens las David in der Zeitung, daß der Gouverneur des Salons dem ersten Hofmaler Sr. Majestät, Vien, befohlen habe, dem „Sieur David" die Ausstellung seiner „Zwei Söhne des Brutus" zu verbieten. Aber das Verbot wurde nicht befolgt. Der Graf d'Angiviliers wich dem allgemeinen Ansturm gegen die Höflinge der alten Zeit, und im Salon von 1789 bewunderte man neben Davids „Paris und Helena", einer Wiederholung des für den Grafen d'Artois, den Bruder



Nationalgardist und Patriotin (1790)

des Königs, ausgeführten Bildes, auch den „Brutus", diese Glorifikation der Züchtigung aller Verräter an der Freiheit, wie das begeisterte Publikum das Werk nannte. Neben Chéniers Drama der Bartholomäusnacht, in welchem Talma als Karl IX. die „verbrecherische That des alten Königtums" mit markerschütternder Gewalt den Zuschauern vorführte, galt die Malerei des jugendlichen David dem damaligen Geschlecht als die künstlerische Verkörperung seiner schon auf der Schulbank eingesogenen politischen Ideen.

Es ist bekannt, daß Davids rasch errungene Herrschaft über den Gesamtstil der bildenden Kunst auch auf Kostüm und Mode, auf Mobiliar und Gerät die klassischen Anschauungen und Formen ausbreitete. Das ergab zunächst die wunderlichsten Mischungen und Spielarten, oft ins Phantastische und geradezu Karikirte. Die Straßenkämpfer, die Nationalgarde, die Revolutionsarmee erscheinen in bunten, teils heroisch aufgebauschten, teils geckenhaft zugestutzten Trachten. Da sehen wir z. B. einen Nationalgardisten in

blauem, mit Rot besetztem Frack, weißer Weste, enganliegenden Beinkleidern und Stiefeln, das Haupt bedeckt mit einem messingenen Helm, der vorn mit einem Stück Tigerfell und rückwärts mit einem Roßschweif ausgestattet ist. Nicht weniger seltsam ist die Tracht der neben ihm stehenden „femme patriote en négligé“ mit dem rückwärts frackartig herabhängenden blauen Überkleid, mit rotem Stehkragen und Litzenbesatz, einem mächtigen Hut aus schwarzem Taffet auf dem Kopf, die Brust bedeckt mit dem weit ausgebauschten Fichu. Die Farben der Trikolore werden in allen Formen und Einzelheiten des Kostüms variirt. Es folgen dann die Extravanzen der „incroyables“ und „merveilleuses“ wie sie Carle Vernet so ergötzlich geschildert hat, endlich das Kostüm „à la sauvage“ aus fleischfarbigem Trikot mit leinener Tunika darüber, das auch vornehme Damen trugen, aber zugleich mit kostbaren Spangen an Armen und Füßen und mit Diamanten an den Sandalen.

Strenger antik noch als im Kostüm gestaltete sich die Mode im Mobiliar. All die heitere Fröhlichkeit des Rokokostils mit ihren Launen und Bizarrerien wurde verbannt. Fort mit den Boule-Möbeln, den schönen Verzierungen in vergoldeter Bronze, wie sie ein Bernard so kunstvoll und kostbar hergestellt hatte! Sie passen nicht mehr für das Boudoir der Revolutionszeit, das zum politischen Beratungszimmer geworden ist. Da darf nichts geschweift, gebogen, ausgebaucht, alles muß kerzengrad, logisch, ungastlich, unerbittlich sein. Das Mahagoni, das unter den Hölzern die Rolle des dritten Standes spielt, verdrängt das Ebenholz und Rosenholz. Man will im Zimmerschmuck nicht nur das Altertum nachahmen, sondern förmlich archäologische Schule halten. Die Pariser Tapezierer machen es wie Hérault de Séchelles, der, mit dem Entwurf eines neuen Gesetzes beauftragt, seinen Kollegen, den Bürger Dufaulchoy bat, ihm für einige Tage die Gesetze des Minos zu leihen, da er sie dringend brauche, um etwas nachzuschlagen. Sie entlehnen ihre Vorschriften auch den alten Griechen, Römern und Etruskern. Die Stuhllehnen werden mit Thyrsusstäben dekorirt, die Stützen des Himmelbetts (jetzt „lit patriotique“ oder „lit à la Fédération“ genannt) bestehen aus Liktorenbündeln. Die Wände und Decken der Zimmer erhalten eine Dekoration im Stile etruskischer Grabkammern, und über den Thüren liest man Inschriften, wie „Unité, Indivisibilité de la république, Liberté, Fraternité ou la Mort“.

„Der französische Geist ist der Karikatur nicht günstig. Frankreich zieht das Lächeln dem Lachen vor, es liebt das feine, wohlschmeckende Salz des Terenz, nicht die grotesken Witze des Aristophanes. Das Monströse und Hyperbolische widerstrebt ihm; es begnügt sich mit dem Gefälligen und weicht der Farce grandiosen Stiles aus“. Mit diesen Worten leiten die Verfasser eine Charakteristik der französischen Karikatur der Revolutionszeit ein und beleuchten dieselbe durch die vergleichende Gegenüberstellung der gleichzeitigen englischen Karikaturisten. Es geht überhaupt ein geistiger Verflachungsprozeß in der zeichnenden Kunst Frankreichs vor sich. Die hohle Phrase, der Theatercoup und das Vaudeville-Couplet beherrschen auch sie. Je näher die Schreckenszeit kommt, desto öder und ärmlicher wird die Phantasie; sie schrumpft zum Nichts zusammen angesichts der ungeheuren Ereignisse, die sich vollziehen. Und vollends wenn sie uns lachen machen will, wenden wir ihr angeekelt den Rücken. Zu den wenigen interessanten Erscheinungen, welche die zeichnenden Künste der Epoche aufzuweisen haben, gehören die Farbenstiche von Louis Philibert Debucourt: „Le Menuet de la jeune Femme“, „L'escalade“, „La promenade au jardin de Palais Royal“ (1787–1788) und namentlich das große Blatt „La promenade publique“ (1792), dessen Mittelgruppe wir oben reprodu-

ziren. Aber auch diese technisch merkwürdigen und meisterhaften Darstellungen haben doch mehr einen kostüm- und kulturgeschichtlichen, als eigentlich künstlerischen Wert. Es geht ein Hauch von Satire darüber hin, der jedoch nur die Oberfläche streift, niemals, wie bei Hogarth, das Innere trifft.

Ausführlich stellen die Verfasser den Sturz der Akademie, die Neuerungen im Kunstunterricht und in der Kunstverwaltung dar, bei welchen David selbstverständlich in erster Linie mitwirkte. Er war einer der Begründer der „Commune des Arts“, welche die Abschaffung der Akademie forderte, „den Sturz dieses permanenten autokratischen Tribunals, welches sich anmaßte, über Meister von Rang und Bedeutung zu Gericht zu sitzen“. Man arbeitete ein neues Statut aus und unterbreitete es der Nationalversammlung. Darin war u. a. der Architektur und der vervielfältigenden Kunst neben der Plastik und der Malerei Aufnahme in den Kreis der akademischen Fächer gesichert und eine neue Abteilung für das Studium der Antike eingeführt. Außerdem forderte man freien Zutritt zu dem im Louvre stattfindenden jährlichen „Salon“. Einen mächtigen Fürsprecher gewannen die Neuerer in dem berühmten Gelehrten Quatremère de Quincy, welcher die Akademie als die „ewige Pflanzschule unheilbarer Vorurteile“ bezeichnete, die jedem Kampfe der Meinungen abhold sei und jede Neuerung mit dem Interdikt belege. Die ganze Jugend schloß sich selbstverständlich der Bewegung an.

Das erste, was die Gegner der alten Zustände durchsetzten, war ein neues Statut für die Ausstellungen. Der gesetzgebende Körper verfügte, daß für den am 8. September zu eröffnenden „Salon“ des Jahres 1791 alle bisherigen Beschränkungen fallen sollten. Alle Künstler, einheimische und fremde, Mitglieder der Akademie oder nicht, erhielten das gleiche Recht, die Ausstellung zu beschicken. Zum Direktor derselben wurde Talleyrand-Périgord ernannt; außerdem funktionirten sechs Kommissionäre: Pajou, Legrand, Berwick, David, Vincent und Quatremère de Quincy. Auf dieser Ausstellung erschien u. a. ein Porträt Robespierre's, auf dessen Rahmen ein Zettel befestigt war mit Versen auf den Dargestellten. Man mußte den Zettel verlängern, um für alle poetischen Ergüsse, die sich da breit machen wollten, Raum zu schaffen.

Die alte Akademie war gestürzt. Aber eine neue begann. David selbst war diese neue, nun erst recht akademische Akademie, deren Herrschaft, wie wir wissen, über ganz Europa sich verbreitete. Das Ansehen des Künstlers hat nicht darunter gelitten, daß der Jakobiner sich später in den Schleppträger Napoleons verwandelte, und es war selbst nach seiner Exilirung noch so groß, daß bekanntlich von Berlin aus Unterhandlungen mit David angeknüpft wurden, welche nichts Geringeres bezweckten, als den ehemaligen Freund Marats zum Minister der schönen Künste in Preußen zu machen.

Beiläufig sei hier bemerkt, daß das Goncourtsche Buch von dem seltenen Morelschen Stiche des „Ermordeten Marat“ von David eine schöne heliotypische Reproduktion enthält, welche nach einem der Abdrucke des Cabinet des estampes in Paris angefertigt ist. Die Darstellung bleibt bei aller Scheußlichkeit eine der ergreifendsten jenes furchtbaren Zeitalters und legt in ihrem nackten, rücksichtslosen Naturalismus beredteres Zeugnis ab von dem großem Talente Davids als alle seine rhetorischen Brutusse und Sokratesse. —

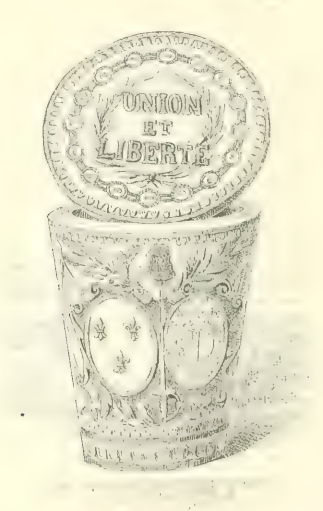
Die Revolutionszeit war vollkommen unfruchtbar auf den Gebieten der monumentalen Kunst. Sie hat viel Herrliches, was Mittelalter und Renaissance geschaffen, verwüstet und zerstört. Aber ihre Bestrebungen, Neues an die Stelle des Alten zu setzen,

blieben resultatlos wie jener phantastische Plan, an der Stätte des 1792 zu Geschützen umgegossenen Reiterdenkmals Heinrichs IV. auf dem Pont Neuf eine Kolossalstatue des französischen Volkes zu errichten. Die sich überstürzenden Ereignisse ließen der Architektur so wenig Zeit wie der Skulptur, zu Dauerndem und Großem sich aufzuschwingen.

Doch sollen einige geistige Schöpfungen der Revolutionszeit unvergessen sein, das Institut de France, das Louvre-Museum, der Jardin des Plantes, die Ecole Polytechnique, die Ecole de Médecine. Mit ihnen legte sie die Grundlage zu den schönsten Ruhmestiteln des modernen Frankreich.

Auch das Marsfeld ist eine Anlage aus den Tagen der Revolution, der Schauplatz ihrer nationalen Feste. Auf diesem Felde, auf welchem sich eben jetzt wieder die Wunder der französischen Industrie und Kunst mit den Erzeugnissen der fremden Völker messen, fand im Jahre 1798 unter dem Direktorium, während Bonaparte's Eroberungszug nach Ägypten, die erste französische Industrieausstellung statt. Der geistige Leiter dieses epochemachenden Unternehmens war der damalige Minister des Innern, François de Neufchâteau. In den Verfügungen, welche er erließ, in den Ansprachen, die er an die Künstler und Industriellen Frankreichs richtete, fühlen wir den Geist Colberts wieder aufleben. Mit schwungvollen Worten erinnert er an den alten Ruhm Frankreichs, an die Bedeutung der Kunst und der Kunstindustrie für den Wohlstand und das Ansehen des Volkes. Die Revolution war vorüber; es begann eine neue Zeit des Schaffens, fruchtbarer Arbeit, ehrlicher Anstrengungen, edlen Wetteifers in allem Schönen und Nützlichen. Trotz der Wandlungen seiner Politik ist das moderne Frankreich diesen damals neu aufgetauchten Ideen treu geblieben. Und wenn das französische Volk die Feier seiner ersten Staatsumwälzung dazu benutzt, um sich der Welt als das ewig junge Volk der Arbeit, des Geschmackes, des geistigen Fortschrittes und der Künste des Friedens zu zeigen, so kann es dabei der Teilnahme der ganzen mitstrebenden Menschheit sicher sein.

C. v. Lützow.





Permosers Denkmal in Dresden-Friedrichsstadt.

Mit Abbildung.



Der katholische Friedhof zu Dresden-Friedrichsstadt birgt neben manchem merkwürdigen Denkmal aus der Zeit des Klassizismus auch ein ganz hervorragendes aus der Zeit Augusts des Starken, nämlich das Grabdenkmal des Bildhauers Balthasar Permoser. Nachdem es lange Zeit dem Verfalle preisgegeben war und dem Verderben entgegenging, nahm sich im vorigen Jahre die Dresdener Kunstgenossenschaft desselben an, veranstaltete eine Sammlung und ließ darauf das Denkmal durch den Dresdener Bildhauer Spieler wiederherstellen. Die Arbeit ist sehr gut gelungen, so daß das Kunstwerk nunmehr in seinem Bestande wieder auf Jahrzehnte hinaus gesichert ist. Das neu erstandene Werk, welches wir in Holzschnitt wiedergeben, ist im Sinne jener Zeit ein vortreffliches Werk und kann, da es sich von den äußersten Folgen der Grundsätze der Barockkunst fernhält, auch von uns noch in vollem Maße gewürdigt werden. In der Auffassung des gekreuzigten Christus fällt ein grausamer Zug auf: die Arme sind derart gebogen, daß die Hände mit den inneren Flächen nach oben auf der oberen Fläche des Querbalkens liegen, und so sind sie angenagelt. Durch diese Anordnung wird der Oberkörper in gewaltsamer Weise emporgepreßt; Brust und Bauchmuskeln treten in scharfer, schmerzlicher Anspannung hervor. Im Gegensatze zu dieser unser ganzes Innere erregenden Auffassung steht das Antlitz des edlen Dulders: er hat ausgelitten, über den Schmerz in den Zügen hat sich ein unendlich wohlthuender Friede gelagert, der jenes unbehagliche Gefühl sanft löst. Im Kopfe Christi hat Permoser sicherlich etwas gegeben, das über die gemeine Barockauffassung hinausgeht. Echt barock ist dagegen das malerisch angeordnete Gewand; es ist derart gelegt, daß es den Hintergrund für den Gekreuzigten bildet. Am Fuße des Kreuzes sehen wir zur Rechten Christi die Maria; sie lehnt, vom Schmerze erschöpft, zusammengesunken am Kreuzesstamme; eine wohlthätige Ohnmacht umfängt ihre Sinne, während Joseph von Arimathia's Hand sie leicht stützt. Dieser legt die andere Hand auf die Brust und schaut zum Herrn empor. Gleiches thut auf der anderen Seite Johannes; zu seinen Füßen kniet Magdalena, die weinend den Kreuzesstamm umfaßt. Die ganze Gruppe ist geschickt und zwanglos angeordnet, der Gesichtsausdruck der lebenden Gestalten ist roher als der Christi. Das Werk ist rein malerisch gedacht; die Rückseite bietet nichts als eine durch das Tuch und den Felsen hergestellte ziemlich gerade Fläche, auf der sich die bekannte Inschrift findet:

„Herr Balthasar Permoser ist gebohren zu Cammer in Bayern 1650 d. 1. Augusti:
gestorben in Dreßde d 20. Febr. 1732.

Ruhet hier am Fuß des Creutzes welches er gebildet hat seines Alters 81 Jahr 7 Mon

Diesem Meister in Bildhauen
kann nicht jeder sich getrauen
gleich zu kommen an Ähnlichkeit
an Stellung, Stärke, Feinigkeit
Er gab alles, doch kein Leben,
das nur Gott, kein Mensch kann geben.

Seine Hand macht theur Marmlstein,
Wachs, Holtz, Metal und Helfenbein.
Lebt jetzt mit Gott durch sein Tugend,
die er liebte von der Jugend
Hier wird allzeit leben in Gunst
und Hochachtung seine Kunst.

Seinem verstorbenen Vetter zu Danck und Gedächtnüß hat dieses in Rahmen der Freundschaft geschrieben. M. M. (d. i. Michael Moser)."

Nach den höchst sorgsamen Forschungen des Dresdener Galerieinspektors Müller [1], die wir benutzt haben, enthält diese Inschrift zwei Irrtümer. Danach wurde Permoser am 13. August 1650 in dem Weiler Cammer (Pfarrdorf Otting bei Traunstein in Oberbayern) getauft, also wohl auch an demselben Tage geboren und er starb in Dresden am 18. Februar 1732. Sein Talent zu plastischen Nachbildungen zeigte er frühzeitig dadurch, daß er einen Hirtenstab kunstvoll mit dem Messer bearbeitete und allerhand Figuren schnitzte. Ein geringer Maler seines Ortes, Namens Luckebieler, lehrte ihn zeichnen, später brachten ihn die Eltern zu dem Bildhauer Weißkirchner nach Salzburg. Seine letzte Bildung erhielt er in Wien durch den Bildhauer Knaker, dann ging er nach Italien, wo der Großherzog Cosimo III. sein Gönner wurde. Außer vielen Arbeiten in Elfenbein schuf er für die Theatinerkirche zu Florenz zwei allegorische Gestalten und das Standbild des heil. Cajetan. Nach vierzehnjährigem Aufenthalte siedelte er sodann noch unter Johann Georg III. nach Dresden über. Eines seiner volkstümlichsten Werke war daselbst der fliegende Saturnus (der Tod), der an einem Eckhause am Eingang der Augustusbrücke zum Andenken an den großen Brand Alt-Dresdens von 1685 angebracht wurde, leider aber 1873 beseitigt und zerschlagen worden ist. Im Auftrage Augusts des Starken führte er zahlreiche Standbilder in Holz und Stein aus, z. B. für den Zwinger, für das Opernhaus in Dresden, für einen fächerförmigen Garten in der jetzigen Dorotheenstraße zu Leipzig, den der König der Gattin des Leipziger Senators Andreas Friedrich Apel durch den Oberlandbaumeister Schatz anlegen ließ.

Ein sehr merkwürdiges und charakteristisches Werk Permosers befindet sich im Erdgeschosse des Belvedere zu Wien: das Denkmal des berühmten Heerführers Prinzen Eugen. Dieser ist im Harnisch dargestellt, ausgestattet mit den Beizeichen des Herkules, der Löwenhaut und der Keule, welche drei nackte Kinder halten, während er die rechte Hand darauf stützt. Neben seiner Heldenkraft werden auch Eugens Bescheidenheit und Wahrheitsliebe allegorisch verherrlicht: jene, indem seine linke Hand das Horn verschließt, in welches die Fama bläst, diese durch die schwebende Gestalt der Wahrheit, welche eine Sonne emporhält. Außer letzterer sieht man hinter dem Prinzen zwei Kinder, deren eines sich am Degen des Prinzen hält. Höchst sonderbar ist die letzte noch zu erwähnende Gestalt der Gruppe: Eugen steht auf einem am Boden liegenden Manne, der mit wütendem Gesichte emporschaut. Zur Erklärung dieser an mittelalterliche Symbolik erinnernden Erfindung wird erzählt, Permoser habe sich dem Auftrage Kaiser

[1] S. Nr. 145 des „Dresdner Anzeigers" von 1880.

Karls VI., das Denkmal anzufertigen, nur ungern unterzogen und habe seinem Widerwillen einen so drastischen Ausdruck verliehen. Das Werk stammt aus den Jahren



Grabmal Permosers auf dem katholischen Friedhofe in Dresden.

1718—21. Eine veränderte Wiederholung des Werkes, wobei die Hauptgestalt die Züge Augusts des Starken tragen, steht im Großen Garten zu Dresden.

Andere Werke Permosers sind die Kanzel der katholischen Kirche zu Dresden, ein Beispiel üppigsten Barockstils; die thronende Jungfrau mit Kind, den heiligen Joseph

und Franz Xaver auf dem Hochaltar der Schloßkapelle zu Hubertusburg in Sachsen (unter den ebenda befindlichen Reliefs befindet sich eine Himmelskönigin auf der Mondsichel, welch' letztere als Seitenansicht eines mürrisch drein schauenden Angesichts gestaltet ist); endlich das große mit allegorischen Gestalten ausgestattete Grabdenkmal im Dome zu Freiberg. Auch verschiedene zum Teil ausgezeichnete Elfenbeinschnitzereien von Permoser sind vorhanden, z. B. Herkules und Omphale im königl. Grünen Gewölbe zu Dresden und ein gekreuzigter Christus in der Sakristei der Jakobikirche zu Freiberg.

Permoser war, wie schon aus unsern kurzen Andeutungen hervorgehen mag, ein echtes Kind seiner Zeit und ein Künstler des Barockstiles, dem die Kunstgeschichte einen ehrenvollen Platz nicht versagen darf. Eigenartig und voll barocker Einfälle, wie sie seinen Zeitgenossen gefielen, beherrschte er überdies Technik und Stoff in hervorragender Weise. Daß er auch über die Äußerlichkeiten des Barockstils hinauszugehen vermochte, zeigt das im Ausdruck wie in der Gewandung fast edelschön zu nennende Hochaltarbild zu Hubertusburg. Ein selbstgemaltes Bildnis Permosers hängt in der Schulstube zu Cammer; ein gestochenes Bildnis von Bodenehr weist die Schrift auf, welche Permoser 1714 zum Lobe und zur Verteidigung seines damals durch die Mode verfemten Bartes schrieb.

P. Sch.

Die Jahresausstellung im Wiener Künstlerhause.

Mit Abbildungen.

(Schluß.)

Ein großer künstlerischer Zug, wie er in den Glanztagen Makarts und Canons durch die Wiener Kunstatmosphäre ging und manchem Talente die Schwingen zu höherem Fluge anregte, ist in dem gegenwärtigen Streben und Schaffen, so viel Anerkennung dasselbe auch verdient, nicht zu finden. Einzelne aufflackernde Lichter, die übrigens mehr auf Irr- und Abwegen der Kunst emporflammen, ausgenommen, bewegt sich der gesamte Ideenkreis in bescheidenen Grenzen. Frau Sorge, die leider nur zu oft auch an die Thüren der Künstler pocht, ist wohl größtenteils Mitursache, daß die Phantasie zunächst sich mit Gegenständen beschäftigt, welche dem kauflustigen Publikum gefällig und leicht verständlich sind.

Die Erinnerung an Makart und Canon taucht unwillkürlich auf, wenn man die Bildnisse der Ausstellung durchmustert und die herrlichen Schöpfungen der heimgegangenen Meister, die noch vor wenig Jahren dieselben Wände zierten, geistig zum Vergleiche mit den gegenwärtigen Leistungen heranzieht. Aus einem schlichten Porträt ein Bild zu schaffen, hat bei seiner unerschöpflichen Phantasie und seinem vornehmen Geschmack im Arrangement Makart wie kein zweiter verstanden, wenngleich er die photographische Ähnlichkeit beiseite liegen ließ; Canon schuf Bildnisse, deren geistiger Gehalt nicht minder fesselte als die künstlerische Vollendung. An Stelle des Bildnisses von höherer künstlerischer Bedeutung ist überwiegend das schlichte Salonbild getreten, bei dem man mit Ähnlichkeit und einer gewissen Eleganz im Vortrag sein Genüge findet. Edle Auffassung und brillante Technik wird man bei Prof. von Angeli's Bildnissen nie vermissen, und diese Vorzüge besitzt auch in hohem Grade das ausgestellte weibliche Porträt der Frau Schenk. Benczurs Porträt des Grafen Franz Nadasdy reiht sich würdig des Künstlers berühmten Magnatenbildern an: die ungezwungene Haltung der Figur sowie die effektvolle Abstufung des Lichtes verleihen dem Bilde seinen besonderen Reiz. Von gefälligem Eindruck ist auch Heinr. Mosler-Pallenbergs Bildnis einer jungen Dame, welches in seinem satten Kolorit und der Leuchtkraft des Fleischtones auf der Ausstellung nur wenige Rivalen hat; das Selbstporträt des Künstlers zeugt gleich-

falls von tüchtigem Können. An Holmbergs Bildnis des Prinzregenten Luitpold von Bayern ist die Malerei besser als die Auffassung. Eine Reihe gut-bürgerlicher Porträts haben Ad. Seligmann, Jos. Büche, Viktor Stauffer und Marie Müller geliefert. H. Temple wurde die nicht beneidenswerte Aufgabe zu teil, den Hofopernsänger Van Dyck als Konzertsänger schwarz befrackt in ganzer Figur zu malen, und dem talentvollen Kupfer ward ein ähnliches Los mit einem Abbilde Professor Udels beschieden, und zwar hatte der Künstler seinen musikalischen Kollegen „singend“ zu verewigen. Mit Lessings „Laokoon“ in der Hand dürften wir vor diesem singenden Udel jedenfalls nicht lange verweilen. — Eine wahre Augenweide bieten unter den kleineren Bildnissen zwei reizvolle jugendliche Köpfe von Konr. Kiesel: goldig licht im Ton, lachen die herzigen Kindergesichter uns heiter und anspruchslos entgegen. Schweigsam gehen wir an dem Bilde „Se. Majestät der Kaiser auf der Hochwildjagd“ von Jul. v. Blaas vorüber und wenden uns zu den Arbeiten des in letzterer Zeit vielfach genannten Malers Thaddeus Ajdukiewicz. Der Künstler hatte den Auftrag erhalten, vom Kronprinzen Rudolf ein Reiterbild anzufertigen, das letzte Bild, welches der Verewigte den Trauernden hinterlassen wollte. Das Gemälde war zur Zeit der Katastrophe noch nicht fertig, wurde jedoch ins Eigentum Sr. Majestat des Kaisers übernommen und dem Künstler die Vollendung aufgetragen. Das Bild ist in einem besonderen kleinen Salon aufgestellt und bildet einen der Hauptanziehungspunkte der Ausstellung. Die sofort in die Augen springenden Vorzüge des mäßiggroßen Gemäldes sind die frappante Ähnlichkeit, sowohl des Kopfes als auch der Gesamthaltung, und der elegante, natürliche Vortrag. Man wird sich in einem solchen Falle über weitere künstlerische Anforderungen leicht hinwegsetzen, da uns die Persönlichkeit zu sehr interessirt, als daß wir nicht schon in der unmittelbaren Vergegenwärtigung derselben unsere Befriedigung finden sollten; und dieser Anforderung hat der Künstler in glänzender Weise entsprochen. Der Grundton des Bildes ist sonnig und warm; die Farbentöne sind klar und nur im Stofflichen, auch am Pferde, vielleicht zu sehr auf den Glanz herausgearbeitet; die Zeichnung ist leicht und elegant. Dieselben Eigenschaften besitzen auch zwei andere von Ajdukiewicz ausgestellte Bilder, eine Parforcejagd, Eigentum des Grafen H. Larisch, und ein Reiterporträt des Feldmarschall-Lieutenants Prinzen Leopold v. Croy.

In der ernsten Geschichtsmalerei gebührt dem Wiener Al. Schramm, der das räumlich größte Gemälde dieser Gattung zur Ausstellung gebracht hat, der Vortritt. Unter den prächtigen Marmorreliefs Meister Colins von Mecheln, welche den Sarkophag des Kaisers Maximilian I. in der Hofkirche zu Innsbruck schmücken, erzählt uns eine Platte in anschaulicher Weise auch den Sieg des Kaisers über die Franzosen bei Guinegate am 7. Aug. 1479, an welchem der Held mit der schweren Reiterei persönlich hervorragenden Anteil nahm. Die denkwürdige Schlacht wurde spottweise die „Sporenschlacht“ geheißen, da von dem Rüstzeug der Franzosen die Sporen bei der Flucht zuerst in Verwendung kamen. Der siegreiche Kaiser kehrte nach Gent zurück und wurde am Rathause von seiner Gemahlin, der schönen Maria von Burgund, und seinem erstgeborenen Söhnchen Philipp, nachmals der Schöne benannt, begrüßt. Diese Episode vergegenwärtigt uns der Künstler. In schwerer Rüstung reitet der Kaiser an der Spitze der Krieger am Rathaus vorüber, auf dessen Terrasse die Kaiserin mit dem Kinde ihrem Gemahl freudigen Gruß bietet. Das Gemälde ist ein Stück redlicher Arbeit und zeigt in allen Teilen, daß der Künstler seine Aufgabe beherrscht hat. Licht- und Schattenmassen sind in gelungener Weise verteilt und die Durchführung des Einzelnen ist durchweg eine lobenswerte; namentlich ist das Rüstzeug an Roß und Reiter in vorzüglicher Plastik herausgearbeitet. Daß die Leinwand für die Volksgruppe im Vordergrund etwas zu schmal geworden, daran ist wohl die Fixirung der Bildform als Hochrechteck Schuld. — Viel Interesse bieten ferner einige Gemälde, welche auf den „Großen Kurfürsten“ Bezug haben. So schildert Wilh. Räuber in einer umfangreichen Komposition die Übergabe von Warschau an den Brandenburger nach den denkwürdigen Schlachttagen im Jahre 1656. König Johann Kasimir hatte schon die Schweden den Tartaren zum Frühstück geschenkt und prahlerisch ausgerufen, daß er den Kurfürsten in ein Loch stecken werde, in

welchem ihm Sonne und Mond vergehen sollen, als die verbündeten schwedischen und brandenburgischen Truppen, von Karl Gustav und Friedrich Wilhelm geführt, die Polen aufs Haupt schlugen und die Stadt sich ergeben mußte. Die Brandenburger hatten mit der Erstürmung des Holzes von Praga unter dem Feldzeugmeister von Sparr den Ausschlag zum Siege gegeben, und vielleicht an derselben Stelle kamen die Stadtverordneten und brachten dem Kurfürsten die Schlüssel. Diesen Moment hat Räuber in seinem Gemälde in anschaulicher Weise zur Darstellung gebracht. Nach den zahllosen Polensiegen, welche Matejko auf kolossalen Leinwanden verewigt hat, zur Abwechselung einmal eine Scene von der Kehrseite der Geschichte! — Ein zweites, noch ungleich lebendiger komponirtes Bild des Künstlers, „Gustav Adolphs Tod in der Schlacht bei Lützen", ist als Eigentum der Verbindung für historische Kunst in Berlin verzeichnet. — Derselben Gesellschaft gehört auch das von Hugo Vogel ausgeführte Gemälde, „wie der Große Kurfürst vor dem Schlosse zu Potsdam französische Flüchtlinge empfängt". Die in Frankreich bedrängten Reformirten fanden bekanntlich durch den Kurfürsten Friedrich Wilhelm zum großen Ärger Ludwigs XIV. reiche Unter-



Beim Auswanderungs-Agenten. Gemälde von F. Brütt

stützung und die Flüchtigen gastliche Aufnahme. Als der erbitterte Herrscher der Franzosen die Begünstigung dann als Einmischung in die inneren Angelegenheiten Frankreichs bezeichnete und mit der Einstellung der Subsidien drohte, erwiderte Friedrich Wilhelm rund und offen: „Er sei nicht gewillt, Ehre und Reputation sowie die hinzukommende Staatsraison für Geld zu verkaufen." Das Gemälde zeigt uns eine ansehnliche Schar der Ausgewanderten, wie sie im Schloßparke von dem Kurfürsten in huldvollster Weise empfangen werden. Es ist ein Repräsentationsbild, in welchem der Künstler vorzugsweise mit der Darstellung von Charaktertypen wirkt; malerische Effektmittel sind vermieden, dafür aber ist um so größerer Wert auf die strenge Zeichnung gelegt. Vorzüglich gelungen ist die martialische Gestalt des Kurfürsten, der, damals schon ein Sechziger, doch noch in gewohnter strammer Haltung seinem Gefolge vorantritt. Blieben bei diesem Gemälde, seinem Vorwurfe nach, besondere Seelenregungen oder dramatische Effekte ausgeschlossen, so konnte in letzterer Hinsicht Konrad Weigand in seinem Bilde „wie der Raubritter Hanns Schüttensamen gefangen nach Nürnberg gebracht wird" schon energischer auftreten. Es pulsirt viel Leben in dieser Straßenscene; die Köpfe sprühen Leidenschaft und auch der Witz fehlt nicht;

die malerische Nürnberger Architektur bildet den stimmungsvollen Hintergrund der Darstellung. Minder befriedigt dagegen S. Vanutelli's „Begräbnis der Julia Capuletti", ein kleineres Bild, welches im Einzelnen wohl mit spitzem Pinsel gezeichnet ist, im Ganzen



Mater dolorosa. Gemälde von R. Kahle.

aber bei der monotonen trockenen Beleuchtung unruhig wirkt. Hinter A. Kossaks Bildern „Napoleon schmückt den General Grafen Jyszkiewicz mit dem Kreuze der Ehrenlegion" und „Jyszkiewicz wird von Kosaken gefangen genommen" steht entschieden Matejko, sowie bei Stachiewiczs „Marsch nach Sibirien 1863" Wereschagins Modelle gute Dienste geleistet haben.

Die religiöse Malerei, welche seit dem Heimgange der letzten Nazarener sich in mannigfach extremen Schwankungen erging und in den verschiedensten künstlerischen Dialekten den Bibeltext zu interpretiren suchte, ist auch heute noch ein beliebtes Gebiet für künstlerische Experimente. Nach der einen Seite wird bis zum tiefsten Realismus hinabgestiegen und werden die Modelle zu den hoheitsvollen Gestalten der Evangelisten aus den Branntweinschenken geholt, andererseits wird wieder einem gewissen Spiritismus in der Darstellung gehuldigt und krankhafte Mystik in die Legenden getragen; ein Teil der Künstler aber, und es ist erfreulicher Weise der bedeutendere, hält an den hohen Traditionen der kirchlichen Kunst fest und sucht diese im Geiste unserer Zeit mit den Errungenschaften des modernen Könnens weiter zu führen. Ein schönes Beispiel der letzteren Art und ein Kunstwerk im edelsten Sinne begegnet uns auf der Ausstellung in A. Delugs großem Gemälde: „Die heiligen Frauen am Kreuzwege“. Maria hat mit den sie begleitenden Frauen in einer Felsschlucht abseits des Weges nach Golgatha mit Bangen den Kreuzeszug erwartet; da plötzlich erscheint im Hintergrunde der unter seiner Last zusammensinkende Heiland mit den Schergen in mystischem Dunkel. Die vom Schmerz überwältigte Mutter bricht bei dem schreckensvollen Anblick ohnmächtig zusammen und Entsetzen ergreift alle ihre Begleiterinnen. Der Vorgang ist von dem Künstler in tiefempfundener Weise geschildert; das furchtbar Dramatische ist in den bewegten Frauengestalten meisterhaft zum Ausdruck gebracht und zwar durchweg in edlen Linien; es ist kein trivialer Zug in dem Bilde. Die Komposition und Malerei verdient auch in Hans Tichy's „Pietà“ die vollste Anerkennung, nur läßt der seelische Ausdruck in den Köpfen manches zu wünschen übrig. Das Nämliche ist auch von der Hauptgestalt der „Mater dolorosa“ Rud. Bachers zu sagen, wenngleich das in Abbildung S. 193 vorgeführte Werk sonst manchen malerischen Vorzug aufweist, bis auf den Fleischton, der entschieden zu rostig ist. Mit viel malerischem Reiz hat Al. Jakesch seine am Strand ruhende „Sta. Theodosia“ ausgestattet, von dem allerdings ein Hauptteil der Landschaft zukommt. Von verblüffendem Eindruck aber ist eine Darstellung der „Heiligen Cäcilia“ von A. Hirschl. Das Gemälde wurde von der k. k. Akademie mit dem Reichel Preise ausgezeichnet und macht ob seiner absonderlichen Auffassung und Malerei viel von sich reden. Der Künstler hat sich in seinen jüngsten Bildern mit Vorliebe dem Tragisch-Mystischen zugewendet und eine Bahn eingeschlagen, welche zum Sensationellen und Absonderlichen führt. Mit denselben Intentionen ist auch die heilige Cäcilia gemalt. Die Heilige ruht auf einer Steinbank am Meergestade, das Haupt rücklings geneigt, freundlich lächelnd mit geschlossenen Augen. Zur Rechten und Linken haben sich Engel zu ihr gesellt, welche die Heilige durch ihren Gesang in eine Art musikalischer Hypnose versetzen. Die Himmelsgestalten sind halb durchscheinend, halb plastisch gemalt; Blau herrscht überall vor und dominirt auch in der Landschaft, die ganz ätherlos in der Ferne schwerer gehalten ist als im Vordergrunde. Das Kolorit der Heiligen, deren Körper durch eine eigentümliche Überschneidung der Figur nur als schmaler Streif sichtbar ist, erscheint ebenfalls in kaltes Blau getaucht. Ein unleugbar bedeutendes künstlerisches Können blitzt ab und zu in dem Bilde auf, so namentlich in dem schön gezeichneten Kopfe der Heiligen und in der Gewandung der Engel, aber — bei einer Symphonie von Beethoven zeigt jeder Takt den Meister — und dasselbe muß man auch von solchen gemalten Symphonien verlangen, wenn sie vollendete Kunstwerke sein sollen.

Es wurde bereits im Eingange dieser Besprechung auf die vorzüglichen Leistungen der Landschaftsmalerei hingewiesen, die nach ihren verschiedenen Richtungen auf der Ausstellung in bedeutenden Werken vertreten ist. Rühmlichen Anteil daran hat die Wiener Schule, die ihre ererbten Traditionen stets auf gleicher Höhe hält. In Steinfelds und Zimmermanns Ateliers sind eine Reihe tüchtiger Meister herangereift, die mit vorzüglicher Technik ausgerüstet, angesichts der großen Lehrmeisterin, der Natur, ihre Talente weiter entwickelten und zur Vollendung führten. Einer unserer fruchtbarsten Landschafter ist Rob. Ruß, der mit drei größeren Bildern vertreten ist. Ruß greift in seinen Motiven stets weiter aus und läßt die Elemente selten schlummern; in ruhige Sonnenglut sind nur seine südlichen Motive getaucht, wie es diesmal wieder in der „Italienischen Landschaft“ der Fall ist. Das Auge

wird von den Lichtreflexen förmlich geblendet: es ist südliche Luft und südlicher Duft in dem ganzen Bilde, welches außerdem auch reizend komponirt ist. In der „Einschiffung an der Nordsee," einem Hafenmotiv mit stürmischer Luft, zeigt sich der Künstler als scharfer Beobachter der bewegten Elemente. Schade, daß der Grundton des Ganzen so kreidig trocken gehalten ist: ein Symptom, welches noch auffälliger in dem großen Gemälde von Ruß, dem „Gewittersturm im Hochgebirge" zu Tage tritt. Wie genial auch die Komposition angelegt ist, so verliert doch die Gesamtwirkung, da die düstere Schwüle, das unheimliche Wetterdunkel fehlt, welches Albert Zimmermann so meisterhaft über seine Wasserstürze auszubreiten wußte.

Ein poetischer Gedanke ist Aug. Schäffers' „Föhrenwäldchen" in Herbststimmung, ein einsames Stück Natur von eigentümlich friedlich elegischer Stimmung, so recht in einem Guß auf die Leinwand gezaubert. Meisterhaft ist die Luft abgetönt und ebenso vortrefflich ihre Reflexwirkung auf dem festen Boden und im Wasserspiegel nachempfunden. Auch E. J. Schindler



Marktplatz in Gars. Gemälde von Frau Wisinger-Florian.

hat in seinem „Friedhof von Ragusa" elegische Saiten angeschlagen und eine schöne Wirkung erzielt, wenngleich das Motiv für die Größe der Darstellung einigermaßen arm erscheint; ungleich fesselnder sind drei andere Bilder von Schindler mit Motiven aus der Umgebung von Ragusa, in welchen wir den Künstler von ganz neuer Seite kennen lernen. E. Hasch führt uns in einem größeren Bilde das „Wimbachthal" vor und schildert mit gewohnter Farbenpoesie die Reize der Alpenwelt. Frau Olga Wisinger-Florian überrascht uns in dem oben abgebildeten „Marktplatz von Gars" durch die Plastik des Vortrags und die treffliche Abtönung der Farben im Sonnenlicht. Als ihre talentvolle Nebenbuhlerin in der Vedutenmalerei erscheint Ernestine v. Kirchsberg, deren Motive aus Leoben sich durch Unmittelbarkeit und Farbenfrische auszeichnen. Von bestechendem Reiz sind die mit minutiöser Schärfe durchgeführten Bildchen von H. Charlemont mit Ansichten aus den Marmorbrüchen von Carrara und aus Salcano. Zetsche, Darnaut und J. Hoffmann sind mit guten Bildern vertreten, haben jedoch diesmal nicht ihr Bestes eingesetzt. Von auswärts stehen die Düsseldorfer Landschafter mit hervorragenden Bildern obenan, an sie reihen sich die Münchener und Berliner. Oswald Achenbach zeigt uns wieder einmal Sorrent in einem größeren Bilde. Schwüle, stimmungsvolle Luft, goldene Streiflichter der untergehenden Sonne, reizvolle

Staffagen und wie die Schlagworte alle heißen, die schon so oft über die Bilder des unvergleichlichen Meisters niedergegangen, — sie müßten auch hier wiederholt werden, um die Reize der Darstellung zu kennzeichnen. Von Oswald ist übrigens noch eine kleine nicht minder wertvolle Gabe, die „Piazza d'Erbe" in Verona mit ihrem lustigen Markttreiben, zu verzeichnen. Eine große Marine von Andreas Achenbach zeigt wieder den mächtigen Beherrscher der Gewässer. Ein brillantes Stück „Bewegtes Meer" mit allem Zauber der Wolken- und Sonnenreflexe hat B. Knüpfer ausgestellt; allerdings im Motive nicht viel mehr als eine Studie, aber als solche von großem künstlerischen Wert. O. Kameke führt uns in einem farbenprächtigen Bilde an die Moränen des Morteratsch-Gletschers, eine herrliche Hochalpen-Scenerie in reinster Gletscherluft, und E. Ludwig fesselt in einem groß gedachten Waldmotiv vorzüglich durch die wirkungsvolle Luftstimmung. Als malerisches Effektstück von großer Wirkung ist auch das „Küstenmotiv in Gewitterstimmung" von Müller-Kurzwelly zu bezeichnen, obschon das eigentlich Landschaftliche in dem Bilde für die Größe der Leinwand mehr als dürftig ist. Von den Karlsruhern ist Adolf Meckel mit drei großen Bildern vertreten; zwei bringen Motive aus Ägypten mit reicher Staffage, das malerisch wirksamste aber ist eine „Landschaft aus dem peträischen Arabien" mit Kameelhirtinnen staffirt. Das formenreiche, wüste Terrain ist mit geologischer Gewissenhaftigkeit studirt, und trotz der Buntheit des Gesteins und der Vegetation im grellen Sonnenlicht ist die Gesamtwirkung eine einheitliche. Feingestimmte Strandbilder mit trefflicher Luftspiegelung sind von den Berlinern J. Wentscher und W. Leistikow zu verzeichnen. Mit Vorliebe wenden sich in letzterer Zeit eine Anzahl Berliner und Düsseldorfer Landschafter dem höheren Norden zu; Norwegens großartige Fjordbilder und Küsten-Scenerien begegnen uns auf jeder Ausstellung. Normann läßt uns diesmal in einem großen Gemälde eine Mondnacht an der Küste Norwegens schauen, ein Motiv von poesievoller Wirkung, und auch H. Gude schildert eine Sommernacht in jener Zone. An diese beiden Meister reihen sich die Düsseldorfer A. Rasmussen und F. Grebe mit reizvollen Veduten an, die besonders durch ihre sonnenklare Plastik und transparente Farbe das Auge fesseln. Es möge aus der Fülle des Gebotenen ferner noch der Arbeiten von Ditscheiner, G. v. Canal, Wenglein und Siemering gedacht werden; sie bezeugen durchweg ein fleißiges Naturstudium und tüchtiges Können und sind Zierden der Ausstellung.

Wir streifen mit der Landschaft an das Tierstück. In diesem Genre hat Herm. Baisch mit seinen „Kühen auf einer Wiese nach dem Gewitter" den Haupttreffer geliefert. Ein prächtiges Motiv, so saftig, frisch und sonnenklar in der Farbe wie trefflich gezeichnet; der nasse Glanz nach dem Regen ist namentlich im Grün mit wunderbarer Wahrheit wiedergegeben. An Baisch reiht sich Rud. Huber mit einer Anzahl gediegener Tierbilder, wobei die landschaftlichen Motive stets einen stimmungsvollen Grund bilden. Art. Thiele hat eine großartige Alpen-Scenerie mit Gemsen, die auf schwindlichen Felswänden emporklettern, ausgestellt; Chr. Kröner läßt uns in einem romantischen Waldmotiv ein prächtiges Stück Edelwild schauen, und Bela Pällik hat „Schafe und Lämmer" wirkungsvoll zur Darstellung gebracht. Als Pferdemaler glänzt wieder Jul. v. Blaas, dessen „Markt in Ungarn" und „Pferdemarkt in Pongau" zu den vorzüglichsten Bildern der Ausstellung gehören.

Wir wollen unseren Rundgang durch die Säle der Ölmalerei nicht schließen, ohne noch einiger vorzüglicher Stillleben- und Blumenbilder gedacht zu haben. Hugo Charlemont ist als Meister in diesem Genre bekannt; er hat von Makart malerisch gruppiren gelernt und sich auch ein gutes Teil der koloristischen Abstimmung dieses Meisters angeeignet; sein ausgestelltes Bildchen gehört wieder zu dem Besten seiner Art. Ein prächtiges Blumenstück von Frau Olga Wisinger-Florian vereint die sommerliche Farbenpracht der Feld- und Wiesenflora. Im größeren Stil als dekorative Salonstücke sind die Bilder von Hermine Preuschen und die köstlichen Bouquets von Margarethe Hormuth-Kallmorgen gedacht. B. Fallenboeck und Luise Milbacher haben wirkungsvolle Fruchtstücke geliefert.

Die Aquarell- und Pastellbilder sind in zwei kleineren Salons in geschmackvoller Anordnung aufgestellt und enthalten diesmal besonders in den figürlichen Darstellungen und in





der Architektur viel Anziehendes. Von ersteren sind im Pastell eine Reihe trefflicher Frauenbildnisse zu verzeichnen, die in Anmut und Lieblichkeit wetteifern. G. Decker, R. v. Mehoffer und A. Trentin haben ihr Bestes aufgeboten, der zarten Weiblichkeit die schönste Seite abzugewinnen. Ein drolliges Pendant hierzu hat J. Engelhart mit der „Frau Sopherl“ geliefert, von welch köstlichem Typus einer Wiener „Dame vom Stand“ eine Originalradirung des Künstlers diesen Zeilen beiliegt. Daß die „Frau Sopherl“ von „schlagender Wirkung“ ist und ihre Umgebung dabei schlecht wegkommt, wird beim Anblick des Bildes leicht zugegeben werden.

Tüchtige Pastellbilder haben ferner L. Michalek, A. Golz und E. Fröschl gebracht, letzterer ein vornehm gezeichnetes Damenbildnis und ein Knabenporträt in ganzer Figur. Im kleinen Aquarellporträt behaupten Josefine Swoboda und Charlotte Lehmann ebenso ihren vorzüglichen Ruf, wie Marie Müller im Miniaturbilde. Von den größeren Genrescenen in Aquarell ist vor allem F. Simms vortreffliches Blatt „Vor der Matinée“ zu nennen; dasselbe reiht sich in reizvoller Auffassung und brillanter Ausführung würdig den bereits genannten Ölbildern des Künstlers an. A. Pompiani bringt charakteristische Typen seiner Landsleute; von H. Bartels ist eine flotte Farbenskizze „Holländisches Mädchen“ und von P. Bedini eine schöne „Lautenspielerin“ zu verzeichnen. — Unter den Architekturbildern bezeugt Ad. Seels „Grabeskirche zu Jerusalem“ in der Klarheit und Plastik des Vortrags, sowie in der feinen malerischen Abtönung die Meisterschaft des Künstlers. Baron B. Stillfried hat in gewohnter sorgfältiger Ausführung ein Interieur, den „Speisesaal im Hotel Kammer“ am Attersee, und J. Varrone eine große Salonaufnahme (dem Grafen E. Bombelles gehörig) vorgeführt. Rud. Alt ist in einer Reihe trefflicher Bilder aus dem malerischen Friesach, Wildbad-Gastein &c. vertreten; außerdem finden wir von ihm eine reizend durchgeführte und sehr lebendig staffirte Ansicht des alten Burgtheaters; von Ed. Krenn treffen wir zwei tüchtig gearbeitete Blätter seiner Hofburgbilder, den Franzensplatz und die Bellariarampe. Unter den Bildern vorwiegend landschaftlichen Charakters ragen noch besonders die Arbeiten von E. Schubert, E. Zetsche, Tetar van Elven, R. Bernt und G. Seelos hervor. Von graphischer Kunst sind vorzügliche Radirungen von W. Hecht und B. Mannfeld zu erwähnen. — In der diesmal nur schwach beschickten Abteilung der **Architektur** interessiren R. Dicks „Projekt für die neue Fassade des Mailänder Domes“, ferner die baulichen Entwürfe von H. Mitsch, darunter das Konkurrenzprojekt des Bielitzer Stadttheaters und die architektonischen Aufnahmen von H. Bollé, A. Ginzel und J. Hudetz.

Die **Plastik** ist bei den früheren Ausstellungen im Künstlerhause im Punkte der Aufstellung immer mehr oder weniger stiefmütterlich behandelt worden. Diesmal ward ihr die besondere Ehre zu teil, den schönsten Raum für sich allein in Anspruch nehmen zu dürfen. Der Säulensaal mit seinen beiden Nebenflügeln dürfte in seiner milden gleichmäßigen Beleuchtung wohl auch für die Folge der geeignetste Ort für die Skulptur bleiben. Der Aufschwung der Wiener Plastik datirt bekanntlich seit den Tagen der Stadterweiterung; sie wurde groß gezogen in der Ausschmückung der öffentlichen Prachtbauten, welche den Ring zieren, mehr oder minder abhängig oder beeinflußt vom Architekten. Die Bildhauer haben somit ihre Talente in erster Linie als Dekorateure der Architektur entwickelt und bekanntermaßen darin Vorzügliches geleistet. Infolge dieses Umstandes konnte die Idealplastik keinen festen Boden gewinnen, da auch das Bedürfnis nach selbständigen Skulpturwerken, sei es zum Schmucke der Gartenanlagen oder der öffentlichen Plätze, wie dies beispielsweise in Paris der Fall ist, bei uns leider noch nicht empfunden wurde, geschweige denn, daß von Staatswegen moderne Marmorwerke in einer Galerie à la Luxembourg systematisch gesammelt würden. Es ist daher nicht wunderzunehmen, wenn bei Kunstausstellungen in dieser Hinsicht stets nur vereinzelte Versuche zu Tage treten und von einem allgemeinen Wettstreit auf diesem Kunstgebiete noch lange nicht die Rede ist. Und doch zeigen die Ausstellungen, daß es nicht an Talenten mangelt, sondern an Auftraggebern. So auch diesmal; es ist eine relativ bedeutende Anzahl größerer Arbeiten, selbstverständlich nur in Modellen, vorhanden, die ein

erfreuliches Zeugnis von ernstem Streben geben; ferner tüchtige Porträts und Vorzügliches in kleinerer Plastik, Statuetten, Entwürfen ꝛc. Ein frischer, realistischer Zug durchweht die meisten Arbeiten, ohne daß die Form ins Triviale verfällt; am weitesten in der malerischen Auffassung wird im Porträt gegangen, wobei zur weiteren Belebung ab und zu auch Versuche in Polychromie gemacht werden.

Von den größeren Bildwerken ist J. Konti's „Schlafendes Mädchen" von reizvollem, natürlichem Linienfluß und zeigt wie F. Seiferts „Nymphe" feines Formenstudium in der Detailmodellirung. J. Myslbek hat das Gipsmodell eines Reiterbildes des „Heiligen Wenzel" ausgestellt, welches frisches Leben und monumentale Würde in schöner Harmonie vereinigt. Von J. Scherpe begegnen wir einer originellen Brunnenfigur, einem „Trunkenen Bacchanten", welchem der umgehängte Weinschlauch sich öffnet, und sodann einem zweiten Werke F. Seiferts, einer schön empfundenen Gruppe „Die Pfarrerstochter zu Taubenheim", einer Illustration zu Bürgers gleichbenannter Ballade. Die Gruppe „Amor und Venus" von A. Illitsch erinnert in der fein sinnlichen Formgebung an Begas. Arthur Strasser, unser vortrefflicher Kleinplastiker, hat unter anderem ein lebensvolles Prachtstück einer Löwin ausgestellt, das sich kühn mit Caïns oder Frémiets Tierbildern messen kann. In ihrer polychromen Ausstattung von überraschend malerischem Effekt ist des Künstlers kleinere Gruppe „Gebet eines Inders" vor seinen zwei Elefanten; schlichte Grazie besitzen die schön patinirten Statuetten „Das Gänsemädchen" und die „Wasserträgerin". In der kleineren Idealplastik hat Aug. Kühne schon vielfach Proben seines schönen Talentes abgelegt; seine ausgestellten Statuetten zeigen wieder den feinfühligen Künstler, der in seinen Gestalten sorgfältiges Naturstudium mit edler Grazie in der Bewegung zu vereinigen weiß. Im Porträt interessiren die mit malerischer Verve behandelten Büsten V. Tilgners, welchen sich die gediegenen Arbeiten von H. Schörk, H. Bohrn und A. Brenek anschließen. Von besonderem Reiz sind ferner die in Holz geschnitzten Porträts von H. Kloß, die in ihrer zart-polychromen Ausstattung die volle Frische des Lebens atmen. Heiter in seiner Kunst bleibt immer Otto König, der wieder eine Fülle köstlicher Entwürfe in neckischen Genregruppen, Brunnenmotiven und Solofigürchen vorführt. Sie sind im Ausgangssaal der Ausstellung aufgestellt. Es ist die anmutige Welt von den Wänden Pompeji's ins Plastische übertragen, voll neckischer Lust und harmloser Freude, die uns in den reizvoll komponirten Gestalten entgegenlacht, und uns zugleich zum Abschied freundliche Grüße nachwinkt.

J. Langl.

Ein Pißmännchen von Mino da Fiesole.

Von Franz Wickhoff.

Als man im Jahre 1883 die Sammlung der Arazzi im Obergeschosse der Crocetta neu aufstellte, wurden zur Dekoration dieser Räume dem Depot der Uffizien antike Büsten und Statuetten entnommen, unter denen sich die hier abgebildete Quattrocentofigur verbarg [1]). So viel mir bekannt ist, wurde sie bisher noch nicht unter den Werken Mino's angeführt, dem sie unzweifelhaft zugehört. Die Bewegung des Flügelknaben ist sehr natürlich, den Leib schiebt er vor, zieht den linken Schenkel ein wenig an und preßt die Hand an den Bauch. Als allegorische Figur, mit dem brennenden Füllhorn eine Art Widerspiel der Caritas, hält er sich zur Würde und Ruhe verpflichtet; er benutzt nur eilig einen ersehnten flüchtigen Augenblick, in dem er sich unbeachtet glaubt. Ich wüßte nicht, wo Mino sonst noch so viel Humor entwickelte, wie in diesem Gegensatz idealischer Bestimmung und menschlichster Verrichtung.

1) Ich habe dem Bildhauer Giuseppe Feli zu danken, der sich während der Vorbereitung zu seiner Abreise nach Pesaro, wohin er als Vorstand der neubegründeten Kunstgewerbeschule zu gehen hatte, der Anfertigung dieser Skizze unterzog.



Ein Pißmännchen von Mino da Fiesole.
Im Palazzo della Crocetta zu Florenz.

Die Behandlung des Nackten mahnt am meisten an die Kinder auf dem Altar im Dome zu Fiesole (vor 1466), auch die sinnlos um den Leib gewundenen Binden, welche sich an den schwebenden Putten am Grabmal Giunio von 1466 wiederholen, weisen auf dieselbe Zeit, wenn auch zugestanden werden muß, daß Mino seine Vorliebe für diesen Schmuck niemals aufgiebt. Noch die kleinen Tenenti am Grabmal Ugos von 1481 tragen stilisirte Bruchbänder.

Der Knabe war zur Brunnenfigur bestimmt. Ein Loch von 4 cm Durchmesser geht durch die Basis. Der Baumstrunk, der als Stütze dient, beförderte das Wasser aufwärts, und die Durchbohrung des abgebrochenen Gliedes weist auf die ursprüngliche Funktion.

Das Quattrocento war arm an Motiven. Für die Brunnenfigur wurde in Florenz das geflügelte Kind immer wiederholt. Schon in der Schilderung eines Idealbrunnens im Driadeo d'amore des Luigi Pulci (vor 1464) wird es hervorgehoben:

> — — un certo spiritello
> Suavamente e dolce sparge l'aque
> in un gran vaso di fine ambra bello:

in kindlicher Lust drückt Verocchio's Putto den zappelnden Fisch an die Brust, auf Antonio Rossellino's Brunnen des mediceischen Palastes richteten ihrer zweie einen Delphin auf, aus dessen Nüstern das Wasser spritzte.[1] Selbst in heilige Räume dringen diese lustigen Kinder, wie in die Sakristei des Domes, wo sie aus einem vollen Schlauch Wasser pressen. Mino schließt sich nun schalkhaft an diese Reihe. Andrea della Robbia nahm in einer Terrakottafigur des Berliner Museums das Motiv des Pißmännchens etwas gemildert auf. Dann verschwindet es aus der Plastik Italiens[2], um erst hundert Jahre später in den Niederlanden wieder aufzutauchen.

Bücherschau.

Diego Velazquez und sein Jahrhundert. Von Karl Justi. I. Band. Mit einem Abriß des litterarischen und künstlerischen Lebens in Sevilla, Titelkupfer und 20 Illustrationen. II. Band mit Titelbild und 32 Illustrationen. Bonn, Max Cohen & Sohn. 1888. 8. (Geh. 36 M., in 2 eleg. Halbfrzbdn. 44 M.)

Der hohe Rang, der diesem Werke in der heimischen Kunstwissenschaft gebührt, ist gleich nach seinem Erscheinen von einer maßgebenden Feder anerkannt worden. Wer immer sich, sei es aus Beruf oder Neigung, mit Kunst und Litteratur beschäftigt, wußte allerdings von vornherein, wessen er sich von dem Verfasser des „Winckelmann, seine Werke und Zeitgenossen" zu versehen hatte; erfuhr er nun überdies, auf welchem breit angelegten festen Untergrun, sich dieser monumentale Bau erhebt: auf wiederholten Studien in allen europäischen Galerien auf Forschungen in den Inventarien der königlichen Schlösser, in den spanischen und italienischen Archiven, so konnte der Leser seine Erwartungen höchstens übertroffen sehen. Wird um es nur gleich zu gestehen, befanden uns in diesem Falle; enthält diese, wenn wir so sagen dürfen, pragmatische Monographie doch so viel des Neuen und Anregenden, daß selbst wer sich noch ein Jüngling in Gemäldesammlungen und Fachschriften eingelebt, als reifer Mann gerne auf der Schulbank seinen Platz einnimmt. So scharen sich in den Sälen des Collège de France ältere und alte Freiwillige um einen gefeierten Lehrer.

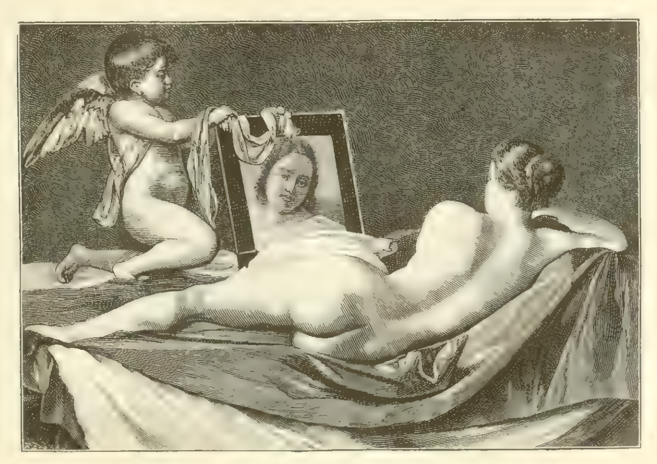
In den weiten Räumen der spanischen Galerie, die uns Justi erschließt, sind die Hauptsäle selbstverständlich Velazquez vorbehalten, doch bilden die Erzählung seines Lebenslaufes, die Beschreibung seiner Bilder keineswegs den ganzen Inhalt dieser Bände. Wie in der Residenz Philipps IV. die auserlesensten Staffeleibilder das Schatzhaus und die königlichen

1) Der Brunnen jetzt im Garten von Castello, ohne die bei Vasari (Sansoni III, 93) beschriebene Gruppe, von der eine Wiederholung im South-Kensington Museum (vergl. J. C. Robinson, a Series of Phot. London 1862. T. 22).

2) Mir ist nur ein italienischer Brunnenentwurf mit vier pissenden Knaben aus dem 17. Jahrhundert bekannt geworden, Uffizien Disegni esposti. Nr 1005 unter dem falschen Namen des Giov. da Udine.

Wohnräume schmückten, geringere Gemälde die Gänge des Schlosses zierten, ja deren sogar in den gewölbten Räumen, die den Schloßgarten umgaben, zu finden waren, so widmet der Verfasser die ausführlichsten Kapitel den wichtigsten Ereignissen im Leben und Wirken seines Helden: der Begegnung mit Rubens (1628) der ersten (1629—31) und zweiten (1649—51) italienischen Reise, während in den kleineren Gemächern oder Kapiteln eine Auswahl von Charakteristiken seiner Zeitgenossen, wahre Kabinetsstücke, in der Art des hier (S. 32 u. ff. mitgeteilten Murillo, vorkommen. Und in den allen zugänglichen Arkaden? Nun da mag man die kritischen Urteile Justi's und anderer Attributionen, die Angabe der zahlreichen apokryphen Velazquez suchen und sie dort lustwandelnd besprechen.

Unter den Deutschen hat Raphael Mengs das Verdienst, der Erste gewesen zu sein, der in Velazquez einen der größten Maler aller Zeiten erkannte. Es war in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Ein anderer Maler, ein vlämischer, dessen silbergrauer Ton und lichte Pinselführung oft an Velazquez erinnern, huldigte ihm in seiner Weise schon beiläufig hundert Jahre früher. Wir verweisen auf die zweite der vier Ansichten aus der Brüsseler Galerie



Venus mit dem Spiegel, von Velazquez.

des Erzherzogs Albrecht von D. Teniers d. j. (Pinakothek, Nr. 927), wo neben einem mit Zeichnungen und Skulpturen bedeckten Tisch ein Diener soeben ein Infantenporträt enthüllt. Bei den Kunstgenossen stand der unvergleichliche Sevillaner gewiß von jeher im verdienten Ansehen; doch wie wenige derselben fanden die Gelegenheit, sich öfter des Anblickes auch nur eines seiner außerhalb Spaniens befindlichen Gemälde zu erfreuen, und nun erst die Kunstfreunde, die Dilettanten! So währte es denn lange, bis sein Ruf die weithin leuchtende Anhöhe des Ruhmes erreichte. Dies erklärt sich bei Velazquez leichter als bei der Laufbahn jedes anderen hervorragenden Malers. Die iberische Halbinsel lag in den letzten Jahrhunderten außerhalb der fashionablen tour d'Europe, ihre Bereisung war äußerst beschwerlich, und selbst wer bis nach Madrid gelangte, konnte nur durch besondere Gunst, nur flüchtig einzelne seiner Gemälde besichtigen. Erst 1818 vereinigte Ferdinand II. die Bilderschätze aus den königlichen Schlössern und San Ildefonso zu einem Museum, und noch später durchschnitt die Eisenbahn die Pyrenäen. Diese günstige Gelegenheit wurde unter den Deutschen zuerst von J. D. Passavant und F. Waagen benutzt. Der erste blieb vor lauter Eingehen in das Wesen und die Bedeutung der „christlichen Kunst in Spanien“ in ihrem Bann; der zweite brachte ein ungleich geübteres Auge, einen freieren und feineren Blick, reichere Erfahrungen mit, die er namentlich in England, wo sich mehr als hundert

Velazquez befinden, erworben. Das Werk des ersten erschien fast gleichzeitig mit den Besprechungen Waagens 1853. Im selben Jahre veröffentlichte auch J. G. v. Quandt seine „Briefe aus Spanien". Er hat zwar, wie Justi bemerkt, die spiegelhelle Klarheit, mit der Velazquez die äußeren Wahrnehmungen auffaßt, hervorgehoben, das ist aber auch alles, was sich zu seinem Lobe sagen läßt; denn wenn jemand in halber Verzweiflung die Frage aufwirft: „wo finden wir nun den eigentlichen spanischen Künstler, da alle sich rühmen, Nachahmer der Italiener zu sein?" und doch nicht auf den Meister der „Übergabe von Breda" verfällt, so muß er wahrlich einen beschränkten Kunstkennerverstand haben.

Erst das Jahr 1857 zog die Augen aller auf die originellen Schöpfungen des Hofmalers Philipps IV. In der zu Manchester veranstalteten Ausstellung von Gemälden aller Schulen und Epochen erschienen nicht weniger als 26 Werke seines Pinsels. Da konnte selbst ein zerstreutes Auge nicht vorübergehen, ohne auf ihnen, sei es auch lediglich aus Überraschung, zu verweilen. Die kritischen Federn aller tonangebenden Nationen waren vollzählig eingerückt, alle Zeitungen standen ausführlichen Berichten über dieses erste Fest in seiner Art offen, und binnen wenigen Wochen war der Name Velazquez der gesamten Leserwelt geläufig. Und seitdem vermehrt sich noch immer die Zahl seiner Bewunderer, die ihn mit Ch. Blanc als den „Geheimsekretär der Natur" oder mit E. Beulé als „den einzigen spanischen Maler von Genie" feiern. Nur an einer erschöpfenden biographisch-kritischen Arbeit über den Stolz Andalusiens, das Haupt der Schule von Madrid, gebrach es bisher der gesamten Litteratur. Schon seit Jahren beschenkte uns Justi, teils in den Jahrbüchern der preußischen Kunstsammlungen, teils in dieser Zeitschrift mit Forschungen, zu deren Ergebnissen er eben nur durch sieben Reisen im ganzen Königreiche gelangen konnte, und endlich erscheint dieses Werk, an dem wir uns nur als an einem vorläufigen Abschluß seiner gründlichen spanischen Studien erfreuen wollen.

Der Verfasser greift bis in die Mitte des 16. Jahrhunderts zurück, bis zur Zeit, als nach Vargas' Rückkehr aus Italien die eingeborenen Künstler kaum mehr als unpersönliche Variationen italienischer Bilder, ohne einen Hauch von Naturwahrheit, malten. Er stellt uns die bedeutendsten Maler, die sich neben Velazquez behaupteten, vor und macht uns zuletzt mit des Meisters Schülern bekannt. Wir müssen es uns versagen, dem Verfasser selbst nur von Bogen zu Bogen zu folgen oder auf alle die gelungenen Holzschnitte dieser stattlichen Bände zurückzukommen; wir können höchstens den Versuch wagen, die unbestrittene Eigenart seines Helden mittelst des Stoffes, der hier geschmackvoll geordnet vorliegt, in knapper Form herauszuarbeiten. Bei diesem Beginnen wollen wir stets namentlich eine überzeugte und — da sie erst am Schlusse des zweiten Bandes vorkommt — überzeugende Äußerung Justi's im Auge behalten: „als Genie hat Velazquez wie keine Vorläufer, noch Vorbilder, so auch keine Nachfolger gehabt."

Diese Behauptung werden wohl die Kunstverständigen aller Nationen, sogar die der stolzen Spanier gelten lassen. Wir wissen zwar, daß sie Vincente Joannes ihren Raffael, J. Fernandez Navarrete ihren Tizian, Pedro Orrenti ihren Bassano nennen, ja sogar von einem „göttlichen Morales" schwärmen, gönnen ihnen jedoch diese Überschätzungen um so leichter, als es noch nie vorgekommen, daß irgend ein Bild eines der genannten oder der gleichzeitig mit Velazquez schaffenden Maler, Coello, Greco, Herrera oder Zurbaran und tutti quanti, für ein Werk seiner Hand angesehen worden wäre.

Der Sevillaner Francesco de Pacheco, dem der dreizehnjährige Don Diego zur Einführung in die Kunst anvertraut wurde, war ein gelehrter, phantasieloser Archaist; seitdem er 1611 in Madrid mit dem thatkräftigsten der drei italienischen Hofmaler, mit Vincente Carducho, Freundschaft geschlossen hatte, formte er aus dessen Ansichten seine Lehre von der allein berühmtmachenden klassischen Kunst. Carducho hatte in seinen 1633 erschienenen „Dialogen" die Überzeugung ausgedrückt, der Gipfel der Kunst sei in der römisch-florentinischen Manier des 16. Jahrhunderts schon erreicht; ein ermutigender Gedanke, der fünfzehn Jahre später ebenfalls der „Malerkunst" des pedantisch ängstlichen Pacheco zu Grunde lag. Für uns besteht das Hauptverdienst der beiden Theoretiker und Praktiker darin, daß sie das

Zeichnen nach der Natur für den sichersten, den einzigen Weg zur Kunst erklärten. Dieser schönen Erkenntnis zum Trotz verpönten die beiden Idealisten den Naturalismus, der kurz vorher von Neapel aus seinen Siegeszug angetreten. Carducho eifert und geifert gegen alle Stillleben oder Schilderungen des gewöhnlichen, sogenannten gemeinen Lebens, vor seinen gestrengen Augen findet nicht einmal die Bildnismalerei Gnade, ja er versteigt sich zur Behauptung, kein großer Maler sei je ein Bildnismaler gewesen, denn ein solcher wird nie Natur durch Vernunft und gelehrte Gewöhnung verbessern. (!) An dergleichen Staffeleipredigten dürfte sich der unermüdliche Kunstjünger wohl kaum erbaut haben, da er aber erkannte, daß ihm Pacheco's Ratschläge in allen Beziehungen förderlich, er insbesondere seiner Schulung eine sichere und richtige Führung der Bleifeder verdanke, kränkte er ihn nicht durch Widerspruch, sondern gewann vollends sein Herz, indem er, kaum neunzehnjährig, seines Lehrers Tochter, Donna Juana, ehelichte. Einem so energischen jungen Talent mußte man schon etwas mehr Selbständigkeit gewähren; wenn er, um die Einwirkung der Lokaltöne aufeinander zu studiren, häufiger als je Küchenbilder (bodegones) malte, fand man es nur löblich. Gleichzeitig erfahren wir von Altarbildern, deren Bestellung er seinem Schwiegervater verdankte, in welchen die Gegensätze von Licht und Dunkel zu gesucht waren, von andern, welche die Nachahmung Ribera's nur zu deutlich verrieten, und können heute noch aus dem beim Herzog von Wellington befindlichen „Wasserträger von Sevilla" entnehmen, wie viel Mühe der junge Mann darauf verwandte, seine Gestalten aus dem dunklen Hintergrund in körperlicher Rundung herauszumeißeln. Als ob er schon damals Michelangelo's Ansicht, jenes Bild, welches das meiste Relief besitze, sei das beste, geteilt habe. Das Aufsehen, das dieses Gemälde in Sevilla machte, ermutigte ihn, sein Glück in der Hauptstadt zu versuchen. Durch die einflußreichen Verbindungen des Schwiegervaters ließ sich sogar das Kühnste erhoffen: ein Auftrag, das Bildnis des neuen, erst fünfzehnjährigen Königs zu malen. Dazu kam es bei dieser Gelegenheit wohl noch nicht, doch führte eine geringere Gunst Velazquez etwas später an das Ziel seines Ehrgeizes. Der damals berühmte Luis de Góngora, der Marini und Lohenstein Spaniens, saß ihm, und sein Bildnis gefiel allgemein. Es befindet sich im Museo del Prado und zeigt uns einen gut gezeichneten, aber trocken und mager gemalten Kopf. Und dennoch ging durch die Wirkung dieses Bildnisses und des nach der Hauptstadt mitgenommenen „Wasserträgers" sein Glücksstern auf. Wohl war seine darstellende Kraft noch gebunden, aber sie ließ sich erraten. Doch auch Velazquez kam nicht mit der Wünschelrute auf die Welt, auch von ihm gilt, wie von jeder anderen begnadeten Künstlernatur das Wort des Brahmanen:

> Geboren wird mit ihm der Kunsttrieb, nicht die Kunst,
> Die Bildung ist sein Werk, die Anlag' Himmelgunst.

Auf sich selbst angewiesen — denn was er um sich sah, konnte er nicht als einen Fortschritt auffassen — lag ihm die Läuterung und Leitung seiner Fähigkeiten ob. Das erheischte eine klare, feste Ansicht von dem, was ihm als das Anzustrebende vorschwebte, ein energisches Studium; die Natur, die ihm das feinste Auge, das je ein Maler besessen, verliehen, muß ihn auch mit einem selbständigen Scharfsinn beschenkt haben. So hat er sich denn selbst gebildet, hat von anderen höchstens Fingerzeige angenommen, ist von innen heraus als Maler fertig geworden. Und der Weg, den er gegangen, ist ein erstaunlicher: von der Plastik der Gestalten drang er bis zur Offenbarung ihres Seelenlebens vor. Diese sich immer mehr geltend machende Art seines Schaffens, diese seine Genialität, sie ist sein Eigentum, sein ausschließliches Privilegium, das noch die fernste Nachwelt hochachten wird. In dieser geistigen Arbeit liegt für uns das punctum saliens seiner Künstlerlaufbahn.

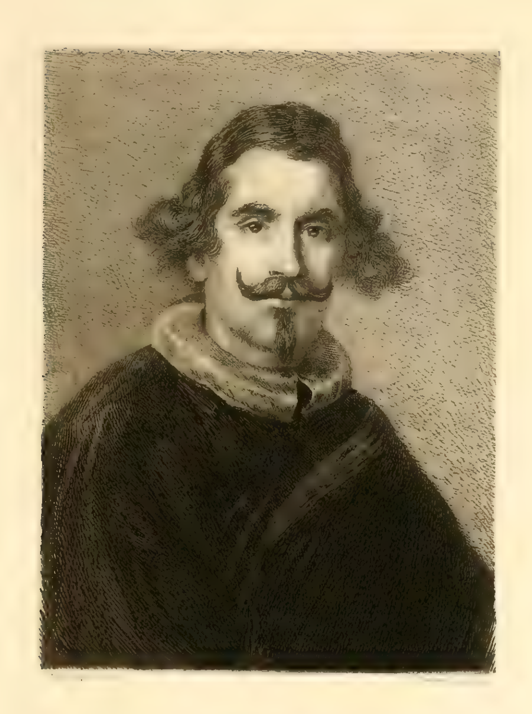
Die scheinbar leichte Art des beabsichtigten Aus- und Eindruckes seiner Gemälde mußte die Zeitgenossen nicht weniger überraschen als uns Spätere. Da hängt seit langen Jahren in der Pinakothek des Konservatorenpalastes der schmucklose Kopf eines „Ignoto". Ein feinfühliger Besucher, der nur als Cicerone auf die Nachwelt kommen will, geht eilig durch den Saal und notirt sich kurz: „modellirt wie mit einem Hauch". Ein zweiter, der sich schon als einer der glücklichsten Entdecker am Kunsthimmel bewährt, Otto Mündler, erblickt diese

denkende Stirne, diese sinnigen Forscheraugen, er erkennt freudig ein Selbstbildnis unseres Meisters „aus seinen jungen Jahren“ — und als solches schmückt es auch diese Blätter (S. die Radirung). Doch der gereifte Künstler leistet noch Vollendeteres; das bisher noch nirgends besprochene Porträt des Marques de Castel Rodrigo (S. Abb. S. 205.), ebenfalls auf lichten Grund gemalt, erzwingt geradezu die Bemerkung, mit noch weniger Farbe und Schatten sei wohl keiner Menschengestalt so viel körperlich-geistige Wirklichkeit verliehen worden. Und nun gar das Unikum im Fache der Porträts, das Bildnis des Papstes Innocenz X., das, wer es je gesehen, nie vergißt. An Leuchtkraft und Seele läßt sich kein anderes Konterfei mit ihm vergleichen. Vor ihm denkst du gar nicht an die Arbeit des Pinsels, der sitzende Greis ist breit und bequem durch die Abtönung einer und derselben Farbe, durch die Vermittelung des einen Tones mit dem anderen, durch die Verschmelzung aller modellirt und — lebt!

Wer doch seine Bildnisse, diese Wunder gedämpfter, kühler Farbenharmonie, erklären, die Geheimnisse seiner magischen Technik offenbaren könnte! Der Schlüssel, den man in dem Ausdrucke J. Boschini's, des Verfassers der 1660 in Venedig erschienenen „Carta del Navegar pittoresco“, zu finden meint, sperrt die Schatzkammer seiner so überraschend wirkenden Geheimmittel nicht auf. Dem „vero colpo venetian“ soll das Bildnis des Papstes seinen Ruhm verdanken; wo aber dürfen wir diesen Pinselstrich, dessen Eigentümlichkeiten und Vorzüge eher zu finden hoffen, als in den Porträts von der Hand Tizians und Tintoretto's? Vergleicht man aber die ihrigen mit denen von Velazquez, so wird niemand bestreiten, daß beider Farben pastoser aufgetragen, ihre Modelle eine selbstbewußtere Haltung zur Schau tragen, und doch weniger plastisch, weniger individuell wirken, als die des originellen Spaniers. Vielleicht beruht seine Eigenart hauptsächlich auf der bei ihm beliebten leichten, hellen Grundirung und jenem dünnen Farbenauftrag, der der Frische des Inkarnats, dem feinen Schimmer der Haut so sehr zugute kommt; vielleicht entspringt sie einzig und allein seinem scharfen Auge, seiner leichten Hand; vielleicht ist Velazquez in seinen Bildnissen wirklich unnachahmlich. Schließlich müssen wir uns mit diesem Worte zufrieden geben, denn selbst wenn wir erfahren, Velazquez habe eines seiner berühmtesten Bildnisse, das des Admirals Adrien Pulido, im Jahre 1639 gemalt, „mit langstieligen Pinseln und Borstenpinseln, um mit mehr Erfolg und Bravour zu malen“, verhilft uns dies höchstens zu der Überzeugung, daß selbst mit den angegebenen Pinseln niemand solche Portraits zu stande zu bringen vermochte oder vermag.

Doch wir müssen auf den Erfolg der beiden in Madrid zurückgelassenen Bilder des jugendlichen Meisters zurückkommen. Er war unbestreitbar. Im Frühjahr 1623 wurde Velazquez berufen, um Philipp IV. zu Pferde zu malen. Auch dieses Bildnis übertraf alle Erwartungen, wofür (da es wahrscheinlich im Brande des königlichen Alkazar, 1734, zu Grunde ging) uns die Thatsache bürgt, daß Olivares erklärt, hinfort werde ausschließlich Velazquez Seine Majestät malen. Als dann, vier Jahre später, die unheilvollste Maßregel Philipps III., die „Vertreibung der Moriscos“ verewigt werden sollte, schlug Velazquez nach dem einstimmigen Urteil der von allen Beteiligten angenommenen Preisrichter alle drei italienischen Hofmaler siegreich aus dem Felde. Und auch Italien, das gewiß unparteiische, blickte voll Bewunderung zu ihm auf. Als er während seiner zweiten Romfahrt, gleichsam um sich auf das Papstporträt vorzubereiten, das Bildnis seines Sklaven und Farbenreibers, des Mauren Juan de Pareja, auf die Leinwand warf, konnten die Künstler, um ihn zu ehren, weder mehr noch weniger thun, als ihn alsogleich zum Mitglied der römischen Akademie zu erheben. Wir führen derlei nicht mißzudeutende Erfolge unseres Meisters nur als Beweise an, daß er schon vor Jahren seinen Justi verdient hatte.

Doch wird man seiner Begabung keineswegs gerecht, wenn man Velazquez, wie gemeiniglich, nur als außerordentlichen Bildnismaler preist. Allen seinen Kompositionen scheint die Überzeugung Agostino Carracci's zu Grunde zu liegen: „noi altri dipintori habbiamo da parlar colle mani“, und diese seine Hände beflissen sich immer einer ausdrucksvollen, eindrücklichen Beredsamkeit. Er überläßt es andern Malern, die Handlung, die sie schildern, durch müßige Personen zu bereichern; er scheidet alle, die nicht eingreifend mitwirken, aus: er paraphrasirt nicht, er konzentrirt. Es liegt demnach wieder auch in dieser Klasse seiner





Schöpfungen ein grundsätzlich durchgeführter Denkprozeß vor. Er verwirft jedes müßige Beiwort, versagt sich selbst die geringste bloß deklamatorische Handbewegung. So schlicht und deutlich, wie er malt, spricht ein Fachmann über einen Gegenstand, den er beherrscht. Diese bündige Kürze des Ausdrucks möchten wir den Stempel seines Genies nennen, ihr ist es zuzuschreiben, daß seine Kompositionen, die nie blenden wollen, überzeugend wirken.

Betrachten wir einzelne seiner größeren Gemälde. In der „Schmiede des Vulkan“, die er vielleicht nur gewählt, um sich in der Darstellung halbnackter Gestalten in verschiedenem Licht zu erproben, bringt der rücksichtslose Sonnengott den arglosen Vulkan durch ein Wort um all sein eheliches Glück. Von diesem Ereignis ist das Auge des Beschauers nicht weniger überrascht als das Ohr des Meisters und seiner Gesellen. Alle vergessen ihr Handwerk; noch dröhnen die letzten Hammerschläge durch die Luft, und schon sind sie sprachlos, wie erstarrt. Eine packendere Wirkung ist wohl noch nie erreicht worden. Und wieder — wie schlicht faßt Velazquez die „Krönung Maria's“ auf. Gott Vater und Sohn, zu welchen sie aus grellen weißen Wolken hinaufgehoben wird, scheinen selbst, so ernst und milde blicken sie, von der unvergleichlichen Feierlichkeit des Augenblicks ergriffen. Alle drei Gestalten sind, ganz ungewöhnlich, in weite, faltenwerfende Gewänder gehüllt; lediglich der seelenvolle, innige Ausdruck ihrer Mienen zwingt gleichsam zur Andacht. Malt er ein anderes Mal das „Kruzifix von San Placido“, so weiß er uns durch ein ergreifendes Motiv zu erschüttern. Das Haupt des göttlichen Dulders hat eine schmerzliche Bewegung gemacht, die letzte menschliche Kraftanstrengung. Es neigte sich auf die rechte Seite und die reichen braunen Locken wälzen sich nach vorne und schwarze Schatten fallen über die ganze rechte Seite des Gesichtes. W. Bürger nennt den Eindruck, den dieses sorgfältigst ausgeführte Bild hervorruft, geradezu „terrible“. Betrachten wir endlich die „Übergabe von Breda“; behalten wir die Schilderung der historischen Thatsache im Auge, lassen wir unsere Aufmerksamkeit durch die koloristisch-harmonische Totalwirkung, die alles dem malerischen Beleuchtungsgesetze mit sicherer Behandlung und erstaunlicher Leichtigkeit anpaßt, nicht abziehen von dem prosaischen Akt der Schlüsselübergabe. Nach der ausharrendsten Verteidigung ist Justin von Nassau genötigt, den ausgehungerten Platz an Spinola zu übergeben, thut es jedoch nicht früher, als bis er für seine Truppen den ehrenvollsten Auszug erreicht. Durch eine Bresche der Verschanzungen ziehen die Besiegten in die offene Ebene hinaus. Die beiden Feldherren suchen einander, sind, sobald sie sich erblickt, vom Pferde gesprungen, begegnen sich. Der Besiegte reicht gedrückten Herzens die Schlüssel der Festung dar, doch der Sieger richtet ihn durch ein freundliches Soldatenwort auf, indem er die Rechte auf die Achsel des gedemütigten, des versöhnten Gegners legt. Das unmittelbarste Gefolge der beiden, die, vom leuchtendsten Licht beschienen, die Mitte des Bildes einnehmen, lauter erprobte Kriegsleute, umdrängt sie entblößten Hauptes, aber die ganze Scene hat nichts von einem militärischen Schauspiel. Velazquez hat dem Ereignis seine intime,



Porträt des Marques de Castel Rodrigo.
Von Velazquez.

menschliche Seite abzugewinnen verstanden; das Gefühl ist in einem fast noch höheren Grade befriedigt als das Auge. Es ist ein unvergleichlich schönes historisches Gemälde. Da jedoch ein Großer durch den Vergleich mit einem Kleineren im Ansehen nur gewinnt, können wir die Gelegenheit nicht versäumen, auf das dünnstgemalte Bild unseres Meisters, auf die „Einsiedler“ wenigstens im Vorübergehen hinzuweisen. Die Handlung, die uns hier von dem Andalusier geschildert wird, stimmt uns träumerisch, etwa so wie eine fromme Legende auf ein jugendliches Gemüt wirkt; in der kostbaren Sammlung des Fürsten Liechtenstein behandelt (Nr. 710) Lukas von Leiden denselben Vorgang, doch liefert der Niederländer nichts mehr als ein ergötzliches Genrebild. Mit einem Worte, je mehr man sich in die Schöpfungen des Velazquez vertieft, desto mehr verfällt man seinem Bann. Ob wir beim Anblick der in vollem Lichte gemalten „Venus mit dem Spiegel“ (S. Abb. S. 201 bemerken oder auch nicht bemerken, daß die Hautfarbe der hingestreckten Göttin ungleich heller und zugleich wärmer ist, als bei Tizian, ist ganz und gar ohne Belang, hat mit der wonnigen Bewunderung, mit der wir die reizenden Linien dieses blühenden Körpers verfolgen, nichts zu schaffen.

Der kundige Leser dürfte schließlich erwarten, daß wir ihm über die beiden von jeher am meisten gefeierten Bilder des Meisters, des Museo del Prado überhaupt, über die „Meninas“ (Infantin Margarete und ihre Edelfräulein) und die „Hilanderas“ Die Tapetenfabrik von Santa Isabel) unsere Ansicht mitteilen; doch hierzu fehlt uns der Mut. Je häufiger wir den Holzschnitt Brendamours betrachtet, je öfter wir die berückende Schilderung der Meninas aus Justi's Feder gelesen, um so mehr bedauerten wir, nicht spornstreichs nach Madrid eilen zu können. Unter den gegebenen Umständen dürfen wir wohl die Frage des geistreichen Theophile Gautier, der vor dem Bilde ausrief: „Où est donc le tableau?“ in dem Sinne auslegen, daß er von der meisterhaften Luft- und Lichtperspektive, der Klarheit des Auseinandergehens im Raume, der ungezwungenen Haltung der neun dargestellten Personen sich in so hohem Grade angezogen fühlte, daß er nach und nach meinte, er stehe selbst nicht etwa bloß mitten im Bilde, sondern in der Mitte der Versammelten. Und da versichert man uns, die Aufgabe, die sich Velazquez in den Hilanderas gestellt, sei eine noch kühnere, noch erstaunlicher gelöste. Verschiedene sich gegenseitig fördernde oder beeinträchtigende Sonnenstrahlen erhellen und erwärmen mehr oder minder den tiefen gewölbten Raum der Werkstätte; es ist als ob sie die Körper der Arbeiterinnen im Vorder-, der kunstsinnigen Damen im Hintergrunde modellirten, belebten. Man sieht das Wunder, doch es fehlt der Glaube. Eine geistreiche, viel gereiste Frau, der wir mancherlei interessante Bemerkungen über das, was uns an Velazquez fesselt, seine künstlerische Eigenart, verdanken, blieb dabei, über diese beiden „Zaubereien seines Pinsels“ kein Urteil abgeben zu können. Wenn, sprach sie endlich ganz im Ernst, wenn diese zwei Bilder auch nur gemalt sind, so möchte ich fast behaupten, die anderen Maler hätten bloß aufgelegte Arbeiten, Marquetterie, geliefert!

Wir dürfen diese flüchtigen Zeilen nicht schließen, ohne die wenigen Bilder, die sich als Velazquez in Deutschland großen Rufs erfreuen, anzuführen. Die hohe Achtung, welche die Bewältigung eines so reichen Stoffes, wie ihn das Leben und das Leisten eines Velazquez liefert, jedem Denkenden abnötigt, läßt sich nicht einfacher andeuten, als indem man die gereiften Urteile des Verfassers über einzelne Bilder anführt. Der reichsten Sammlung gebührt der Vorteil; wir beginnen sonach mit Wien, wo, um mit Justi zu sprechen (dem wir von nun an fast ausschließlich die Worte aus dem Munde nehmen), das Belvedere in lieblichen, mit allem Schmelz zarter Jugend und schimmerndem Schmuck ausgestatteteten Kinderbildern Madrid übertrifft. Der Katalog Ed. von Engerths führt zu den schon bekannten acht fünf neu aufgestellte Bilder an. Justi legt an alle dreizehn seine kritische Sonde, bespricht sie zumeist kalt und eingehend, bricht aber auch manchmal, wie vor den mit dem lockersten Pinsel gemalten Bildnissen der „Infantin Margerita“ (615), von mindestens sieben Originalen, die er nach ihr gesehen, das heiterste, farbigste, und dem des Infanten „Philipp Prosper“ 621 dessen Händchen er matten Lilienkelchen vergleicht, in begeisterte Worte aus. Höchst begierig macht er uns auf das als „neu aufgestellt“ angeführte Porträt der „Königin Marianne“ (616) im beiläufigen Alter von zwölf Jahren, das er das schönste

und ansprechendste ihrer Bildnisse nennt. Endlich sei noch ein lange verschollenes Bildnis der „Infantin Maria Theresia" (620) hervorgehoben, das 1659 an den Kaiser gesandt wurde. Unser Gewährsmann läßt es nicht als Velazquez, wohl aber als eines der vorzüglichsten Werke seines Schwiegersohnes und besten Nachahmers Juan Bautista del Mazo gelten. Was die so oft besprochene sogenannte „Familie des Malers" (622), diese lintische Variation über das Thema der „Meninas" anbelangt, wird uns bewiesen, daß die Dargestellten nur die Familie des Malers dieser Scene, des eben Genannten, den W. Bürger in seinen Porträts treffend einen Reflex seines Meisters nennt, sein könne; eine Ansicht, die Justi schon 1872 aufgestellt, die etwas später, ganz unabhängig von ihm, auch der amerikanische Kunstgelehrte Charles B. Curtis aussprach. Wir dürfen diese Frage wohl für endgültig entschieden halten; zum Überfluß sei noch auf das Wappen verwiesen, das hoch oben in der linken Ecke einen erhobenen gewappneten Arm mit einem Klöpfel (mazo) im Schilde führt. Für apokryph erklärt der Verfasser den „Lachenden Burschen" (623); es sei vielleicht jene Studie Caravaggio's, die Bollai im Besitze des Grafen Tassis erwähnt.

Wien besitzt jedoch noch eine Galerie, die an spanischen (und neapolitanischen) Gemälden auf dem Kontinent nicht ihresgleichen hat, die des Grafen Johann Harrach. Einer seiner Vorfahren, Graf Ferdinand Bonaventura, ward in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts zweimal als Botschafter nach Madrid gesandt. Diesem verdankt die Galerie auf der Freiung sowohl das lebensgroße Bildnis der „Königin Marianne", das ihm der letzte Habsburger auf dem spanischen Throne 1677 zum Geschenk machte, als auch das gleich stattliche Porträt des Königs Karl II. selbst „im Ornate des goldenen Vliesses", beide von Juan Carenno de Miranda. Allein als das weitaus interessanteste Bild in diesen schönen Sälen galt von jeher und wird wohl immer gelten, jenes leicht und geistreich, wenn auch etwas flüchtig behandelte, das als: „Ein spanischer Prinz als Knabe im Ornat eines Kardinals", keinem Geringeren als Velazquez zugeschrieben wurde. Justi zuerst zweifelt es an, hat es schließlich sogar umgetauft. Er erkennt darin nicht mehr die Hand des Meisters, sondern die seines Nachfolgers als königlicher Kammermaler, die des wiederholt genannten J. B. del Mazo, und wies überdies nach, daß es danach keinen der Kirche gewidmeten, so jugendlichen Prinzen gab. Dieses muntere Knäblein im feierlichsten Ornat wäre sonach vielleicht das Söhnchen eines großen Herrn, wo nicht des Malers selbst, das dem geistlichen Stande bestimmt wurde. Wie dem auch sei — möge hier eine Erinnerung an Otto Mündler Platz finden. Als ich zu Ende der sechziger Jahre wieder einmal nach Wien fuhr, legte mir mein unvergeßlicher Freund und Mentor ans Herz, doch ja alle nur möglichen Schritte zu thun, um ihm den kleinen Kardinal, und wäre es selbst um 100000 Frank, zu verschaffen. Ich aber that nur einen, da ich auf die erste Erkundigung erfuhr, die Galerie sei ein Bestandteil des Majorats Seiner Erlaucht.

Nach dem Datum ihrer Erwerbung ist nun die Reihe an den Bildern in Dresden; sie kamen durch den 1745 mit Herzog Franz III. von Modena abgeschlossenen Kauf nach Sachsen. Das bedeutendste derselben (697) ist allerseits als echt anerkannt, obwohl es zu Modena für einen „Rubens mit den skizzirten Händen" galt. Es hat neuestens an Interesse gewonnen, da wir erfahren, wen dieser vornehme Herr vorstelle, nämlich den Jägermeister Philipps IV., Don Juan Mateo, Verfasser des seltenen Werkes: „Ursprung und Würde der Jagd", das 1634 zu Madrid erschien. Das Dresdener Porträt wiederholt getreu das Rundbildchen auf dem Titel des angeführten Buches. Das Brustbild eines unbekannten Ordensritters (698) hält Justi gegen Bode's Ansicht für echt, aber unfertig. Mit Bode ist er endlich auch überzeugt, daß der Graf Olivares (699) nicht mehr als eine gute Replik eines verlorenen Originals sei. Von den drei in München Velazquez zugeschriebenen Bildnissen hat nur eines Anspruch auf diese Ehre; es ist der bartlose junge Kavalier (1293), dessen Kopf sich hell und lebendig von der erdigbraunen Untermalung abhebt. Selbst als Skizze aufgefaßt, büßt es nichts von seiner Wirkung ein. Vollendet in ihrer Art ist hingegen die Wiederholung in halber Lebensgröße jenes Bildnisses im Museo del Prado, das den Grafen Olivares zu Pferde vorstellt, das jetzt in Schleißheim, unter 1235, auf-

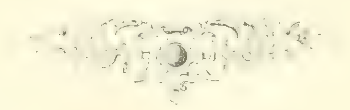
gesucht werden muß. Daselbst hing es jahrelang als Gaspar de Crayer, bis es 1865 O. Mündler seinem wahren Herrn und Meister zurückgab. Nun wurde es alsbald in die Pinakothek gebracht und hielt dort Cercle; doch es erfreut sich, wie es scheint, nicht des Beifalls der jüngeren Kenner, obwohl es in Ton, Palette und Lockerheit des Striches bei voller Sicherheit des Pinsels die Signatur des Meisters trägt.

Von den vier Bildern des königlichen Museums zu Berlin, die ohne Fragezeichen angeführt sind, verdienen die beiden Frauenbildnisse den Vortritt. Das lebensgroße Bildnis der Königin Maria Anna 413 C ist zwar nicht so bedeutend, wie es die Schriftsteller, welche für Suermondt schrieben, behaupteten, dagegen ist aber das Brustbild der Donna Juana de Miranda, neuestens aus der Dudley-Galerie erworben, an Auffassung und Ausführung so ausgezeichnet durchgeführt und erhalten, daß keine Sammlung sobald wird hoffen dürfen, ihm etwas Gleichwertiges an die Seite zu stellen. Entschieden ablehnend verhält sich Justi dem Bildnisse des italienischen Feldhauptmanns Alessandro del Borro (413 A gegenüber. Nach einem Porträt des Genannten ist an der Richtigkeit der Bezeichnung des Dargestellten nicht zu zweifeln. Wir sehen also den Mann vor uns, der im Dienste des Herzogs Ferdinand II. 1643 in den Kirchenstaat einfiel, den Pabst Urban VIII. besiegte. Wenn dies del Borro's einzige kriegerische Aktion gewesen wäre, ließe sich allenfalls der Übermut, die Roheit begreifen, sich die Fahne der Barberini mit Füßen tretend malen zu lassen. Allein del Borro, der 1649 für Philipp IV. im katalonischen Feldzug viel schwierigere Unternehmungen siegreich durchgeführt, sollte er gewünscht haben, gerade seinen leichten früheren Sieg verewigt zu sehen, und Velazquez, der von dem Neffen des Papstes, dem Kardinal Francesco Barberini, so manche Gunst erfahren, er, der kluge Hofmaler, sollte sich herbeigelassen haben, das päpstliche Wappen zu beschimpfen? Die stupende Lebendigkeit der ganzen, fast drolligen Figur berechtigt noch nicht, auf alle anderen Merkmale der Malweise des Velazquez zu verzichten.*) Das Bildnis eines spanischen Hofzwerges (413 D) steht tief unter dem Original im Museo del Prado, es ist eine geringe alte Kopie ohne Haltung, ohne Modellirung und den so charakteristischen Ausdruck des Gesichtes, das nur ein stumpfer fuchsiger Fleck ist.

Schließlich muß in Deutschland hier noch Frankfurt a. M. angeführt werden. Das Städelsche Institut besitzt das sorgfaltig behandelte Brustbild des Kardinals Borja, das sich früher im Palaste zu Gandia befand; es steht an plastischer Herausarbeitung und individuellem Ausdruck ungleich höher als das dünngemalte, stark mitgenommene Porträt der Infantin Margerita.

Eugen Obermayer.

*) Man hat den Borro neuerdings dem Tiepolo zugeschrieben. Anm. d. Red.





Der Sarkophag des Grafen Promnitz in der Kirche von Samitz bei Hainau.

Mit Abbildungen.



Etwa fünf Kilometer nördlich von der niederschlesischen Stadt Hainau liegt das Dorf Samitz mit einer 1617 und 1618 von Grund auf, wie eine Inschrift, in Stein gehauen und über dem südlichen Eingange befindlich, besagt, neu erbauten Kirche, welche ein schönes Werk der Bildhauerei aus dem Anfange des 18. Jahrhunderts aufzuweisen hat.

Das Innere der Kirche betretend, bemerkt der Besucher sofort an der nördlichen Wand des Schiffes eine reich komponirte und stark vergoldete Trophäengruppe, bis zur Decke ragend. Die Mitte dieser Gruppe bildet ein die Posaune blasender Engel, dahinter nach allen Richtungen von Fahnen und Waffen der mannigfaltigsten Art umgeben. Das Ganze ist gekrönt von einem reich mit Straußenfedern und Reiherbusch geschmückten Ritterhelm.

Zur Seite des unten befindlichen, die Inschrift enthaltenden Schildes sind mit Bezug auf die Familienwappen ein Löwe und ein Hund angebracht, und etwas seitwärts über diesem Schilde ein kleines verziertes Wappenschild, dessen Mittelfläche das versilberte Wappen des Grafen von Promnitz, einen Pfeil nebst zwei Sternen, aufweist. — Die Inschrift des großen Schildes in verschnörkelter Fraktur lautet:

„Der Hochgebohrene Graff und Herr, Herr Erdmann, des H. Röm. Reichs Graff v. Promnitz, Frey Herr der freyen Standes Herrschafft Pleß, Sorau, Triebel u. Naumburg, Erb Herr der Herrschaffte Kräppel, Hoff, Janowitz u. Ölßnitz ꝛc. Ihro Königl. May: in Pohlen und Churfl. Durchl: zu Sachsen unter dero löbl: Leib Curassirer Regiment Wohl bestalten Rittmeister, ward gebohren Anno 1680 d: 21. Dezember, begab sich nach vollbrachten Reisen in Kriegsdienste, und ließ seinen tapfren Muth bey unterschiedenen Actionen im Reiche bey Hochstädt, auch in Liefland u. Pohlen sehen, blieb aber Anno 1704 d: 10. Augusti in dem harten Treffen unter Posen durch einen unglückl: Schuß wie wohl auf der besiegten Wahlstädt, im 24. Jahr seines Ruhmvollen Alters.“

Über diesen Trophäen hing an der Decke der Kirche bis vor wenigen Jahren eine auf beiden Seiten reich bemalte und mit vergoldeten Arabesken und dem Porträt des Verstorbenen geschmückte Trauerfahne. Da dieselbe ganz zerfiel, ward sie herabgenommen und zusammengebunden aufgestellt. Der Schaft ist von gefälliger Form in Gestalt einer Turnierlanze, die metallene Spitze von durchbrochener Arbeit und unter dieser an langen schwarzen Schnüren Quasten.



Trophäengruppe in der Kirche zu Samitz bei Hainau

In einem engen Anbau neben dem Altar und durch ein eisernes Gitter geschützt erblickt man zu seiner großen Überraschung einen schönen, kunstreich ausgeführten Sarkophag von lichtem feinen Sandstein, die sterblichen Reste des Grafen v. Promnitz enthaltend.

Auf dem Deckel des Sarkophags hingestreckt ruht die Gestalt des Grafen im Harnisch, das Haupt auf einem reich verzierten Kissen, in der rechten Hand den entsinkenden Degen, die Linke über der Brustwunde.

Die Mitte des konkaven und kannelirten Sarkophagdeckels zieren zu beiden Seiten je ein Wappen der Promnitze und das gräflich von Rederusche, aus welch' letzterem Geschlechte des Grafen Mutter stammte, welche ihm dies Denkmal errichten ließ. An diese Wappen schließen sich als Verzierung Fahnen, Waffen und Lorbeerzweige. Die Ecken sind mit stark ausladendem Akanthusblattwerk, tief unterarbeitet, versehen. In einem kleinen Felde des Kopfendes des Deckels befindet sich in flachem Relief ein Kruzifix, desgleichen am Fußende ein aus Gewölk herabzuckender Blitz.

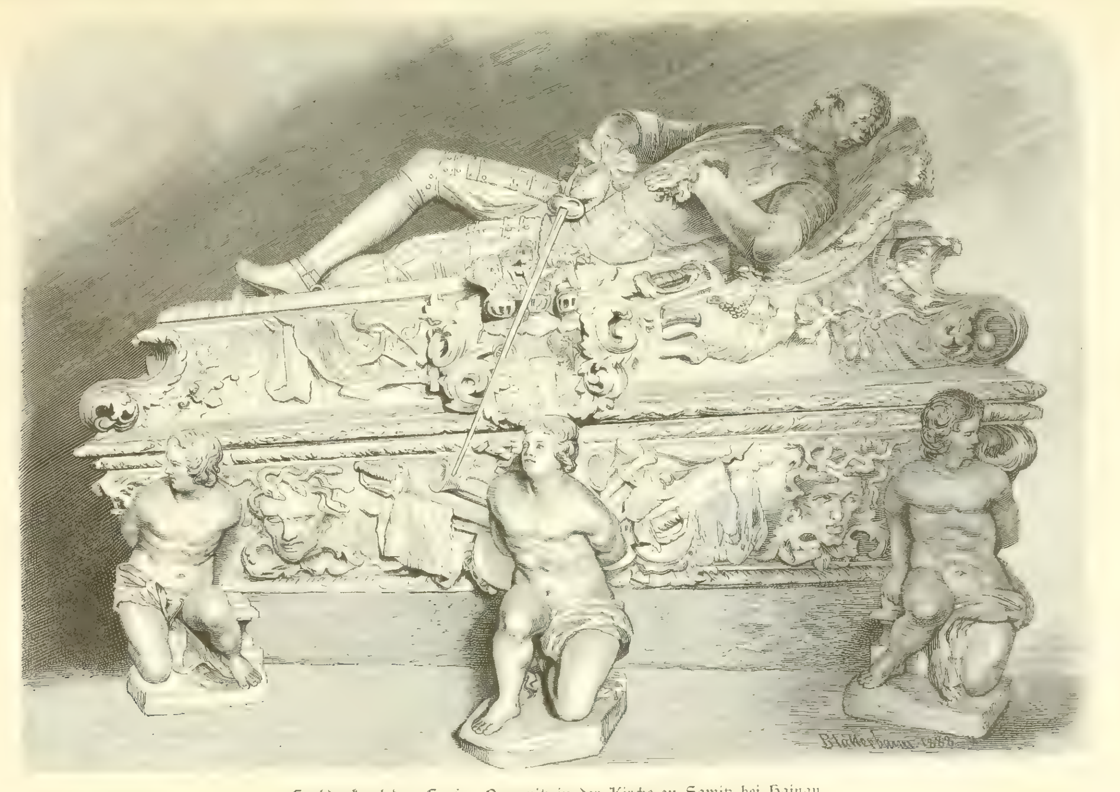
Reich verzierte und profilirte Gesimsstreifen begrenzen den Deckel und den unteren Teil des Sarkophags. Die Seitenflächen des letzteren haben in der Mitte Trophäengruppen, und je zu beiden Seiten derselben natterumschlungene Gorgonenhäupter mit unten anschließenden Blattornamenten. Am Kopfende abermals eine umrahmte Fläche, mit dem Relief eines dahinsprengenden Reiters in damaliger Tracht, welcher auf der Spitze seines Degens einen Totenschädel trägt. Am entgegengesetzten Ende befindet sich wahrscheinlich ebenfalls ein Relief; es ist jedoch bei der Enge des Raumes nicht zu sehen; kann man doch schon das Reiterrelief, weil die Flächen nach unten geneigt sind, nur genauer besichtigen, wenn man sich auf den Fußboden legt.

Den Sarkophag umgeben sechs isolirt verteilte, knieende, denselben stützende Knabenfiguren.

Zwar prunkhaft, aber auch etwas störend wirkt die teilweise Vergoldung an dem Ganzen, welches sich auf einer sehr niedrigen Untermauerung erhebt. Es ist bedauerlich, daß das schöne Werk so gut wie unbeachtet bleibt in der abseits von den größeren Verkehrswegen liegenden Dorfkirche, während es in Kirchen jeder großen Stadt, und mit einem dem Stile jener Zeit angepaßten Unterbau verbunden, Staat machen würde. Beschädigungen sind nur geringe daran; da und dort fehlen die frei herausgearbeiteten Blattornamentspitzen an den Helmdecken und den Eckverzierungen. Der Raum, in welchem der Sarkophag steht, ist so eng, daß man nur gerade knapp im stande ist, sich um denselben herum zu zwängen.

Meiner unmaßgeblichen Ansicht nach mag es ursprünglich an derselben Wand, an der sich die Trophäengruppe befindet, seinen Platz gehabt haben, was sich daraus schließen läßt, daß an demselben und genau den Verhältnissen des Sarkophags entsprechend, Bankreihen angebracht sind, die sich von den anderen als neuere unterscheiden. Dann wird, um Raum zu gewinnen, der gruftartige Anbau neben dem Altar errichtet worden sein, um den Sarkophag darin aufzustellen.

Sehr wahrscheinlich ist letzterer ein Werk italienischer Bildhauer, welche im Anfang des vorigen Jahrhunderts bei den Neubauten der katholischen St. Johanniskirche des nahen Liegnitz und bei der Klosterkirche in Wahlstatt beschäftigt waren.



Grabdenkmal des Grafen Promnitz in der Kirche zu Samitz bei Hainau.
Aufgenommen von F. Blätterbauer.



Kopfstudien von Watteau. Sammlung Rutter.

Einige Worte über Watteau's Leben und Werke.

Von Emil Hannover.

Mit Abbildungen.

Der Verfasser dieser Zeilen hat vor kurzem eine Monographie über Watteau in dänischer Sprache herausgegeben[1]. Er geht davon aus, daß das Leben und Wirken dieses Künstlers den Deutschen so wohl bekannt ist, vornehmlich aus den verschiedenen, verdienstvollen Aufsätzen des Herrn Dr. Robert Dohme, daß er einige Aphorismen seines Buches mitteilen kann, ohne dieses ganz und gar zu resumiren.

Die wichtigste Begebenheit in Watteau's Künstlerleben ist sein Aufenthalt bei dem namhaften Kunstsammler Pierre Crozat. Dort erwarb er sich seine eklektische Palette; dort sah er zum erstenmal Rubens, Tizian und Veronese. Bis jetzt hat man kein sicheres Datum für den Aufenthalt Watteau's bei Crozat festsetzen können, doch glaube ich dies folgendermaßen bestimmen zu können.

Caylus erzählt, daß er Watteau gekannt, bevor dieser bei Crozat wohnte. Doch von 1711—14 war Caylus im Felddienst, und das Jahr danach reiste er nach Italien[2]. Dort bildete sich sein Sinn für die Kunst, und als er im Jahre 1715 nach Paris zurückkehrte, machte er Watteau's Bekanntschaft. Indes kam Crozat erst am Ende desselben Jahres von seiner Reise aus Italien zurück, und vor dieser Zeit kann er kaum Watteau dazu aufgefordert haben, zu ihm zu ziehen. Ferner erklärt Caylus, für Watteau in Crozats Sammlung kopirt zu haben. Caylus kehrte im Oktober 1715 nach Paris zurück und blieb dort ungefähr acht Monate. Doch von dieser Zeit müssen wenigstens ein paar Monate mit dem Zigeunerleben vergangen

---

1) De galante Festus Maler, Antoine Watteau, hans Liv, hans Verk, hans Tid. Kjøbenhavn 1888, Gyldendal.

2) E. et J. de Goncourt, Portraits intimes du XVIIIe siècle. Paris 1878.

sein, welches Caylus nach seiner eigenen Behauptung mit Watteau geführt, also spricht die Wahrscheinlichkeit dafür, daß Watteau im Anfange des Jahres 1716 zu Crozat zog.

Und eben aus dem nächsten Jahre schreibt sich das Embarquement pour Cythère (Louvre) her, das Bild, in welchem Watteau kulminirt, und das eine so offenbare Vertrautheit mit italienischer und vlämischer Kunst zeigt.

Es läßt sich nicht mit Bestimmtheit sagen, wie lange Watteau bei Crozat wohnte. Nur so viel ist sicher, daß er einen Winter und Sommer dablieb, denn er hat den Speisesaal des Hôtel Crozat dekorirt[1]), und er muß Crozats Landhaus in Montmorency besucht haben, woher er nach Mariette's Aussage das Motiv eines seiner Bilder nahm[2]).

*

Ein dichter Nebel ruht über den Aufenthalt Watteau's in London. Wann reiste er hin, und wie lange blieb er fort? Den 20. September wohnte er noch bei Vleughels[3]) und nicht nur dies ganze Jahr, sondern auch den größten Teil des nächsten Jahres verlebte er in Paris[4]).

Gersaint hat recht: im Jahre 1720 reiste Watteau nach London und noch dazu im Spätsommer, denn am 21. August 1720 schreibt Rosalba in ihr Tagebuch, daß sie ihn in Paris gesehen[5]). Damals war er also noch nicht verreist.

Caylus und Julienne sagen beide, daß Watteau ungefähr ein Jahr in London blieb; ihre Angabe ist aber nicht richtig. Denn, wie schon bemerkt, teilt uns Rosalba in ihrem höchst zuverlässigen Tagebuche mit, daß sie ihn Ende August 1720 in Paris gesehen, und schon am 9. Februar notirt sie eben daselbst, daß sie seinen Besuch empfangen und zwei Tage später sein Porträt gemalt habe. Er kann also höchstens fünf Monate in London verlebt haben.

*

Eine Notiz von Clément de Ris[6]) benachrichtigt uns davon, daß Julienne — der berühmte Kunstfreund und Wohlthäter Watteau's — den 9. Mai 1720 Marie-Louise de Brécy heiratete. Durch diese Mitteilung kann man einige von Watteau nachgelassene Briefe datiren[7]). Zwei der wohlbekannten Briefe (in den Archives de l'art français und später von Goncourt in l'Art du XVIIIe siècle veröffentlicht) schließen nämlich mit Grüßen an Mad. de Julienne. Der eine dieser Briefe trägt die Bezeichnung „Paris am 3. Mai" und muß infolgedessen im Jahre 1721 geschrieben sein, als Watteau seinen letzten Mai erlebte. Der zweite Brief trägt die Bezeichnung „Paris am 2. September" und muß infolge einer Berechnung mit derjenigen analog, die bei dem vorhergehenden Briefe angewandt wurde, am 2. Sept. 1720 geschrieben sein.

Ferner geht aus dieser Notiz von Clément de Ris hervor, daß an dem von mehreren Verfassern angedeuteten Verhältnis zwischen Watteau und Mad. de Julienne nichts Wahres sein kann. Als die schöne Frau im Jahre 1720 Julienne heiratete, stand der brustschwache Watteau († 1721) schon an des Grabes Rande. In der Darstellung einer nackten Frau, die sich bei

1) Vier ovale Bilder, welche die vier Jahreszeiten darstellen. (Desplaces. Renard du Bos. Faissard. Audran sc.)

2) La perspective, Crespy Fils sc. Zwischen Caylus' Radirungen findet sich ein Blatt nach Watteau, das auch ein Motiv aus dem Garten von Montmorency darstellt. Man liest darunter: Watteau à Montmorency, C. sc.

3) Siehe einen Brief von Vleughels an Rosalba Carriera (Journal de Rosalba Carriera pendant son séjour à Paris en 1720 et 1721, publ. par Vianelli, trad. et ann. par Alfr. Sensier. Paris, Techener, 1865).

4) Caylus und nach ihm die meisten modernen Biographen sagen, daß Watteau im Jahre 1719 nach London reiste.

5) Rosalba schreibt: „Vu M. Vateau et un Anglois".

6) Les amateurs d'autrefois. Paris, Plon, 1877.

7) Von Vollbehr (Antoine Watteau, ein Beitrag zur Kunstgeschichte des 18. Jahrhunderts, Hamburg 1885) in anderer Weise unrichtig datirt.



La Favorite de Flore, von Watteau. Nach dem Stich von J. Moyreau.

Herrn Barroilhet in Paris befindet, und die (ob wohl mit Recht?) dem Watteau zugeschrieben wird, glaubt selbst ein so ernster und vorzüglicher Verfasser wie Burger die Züge der Mad. de Julienne zu erkennen [1]).

* *

Ich gehe hiernach dazu über, ein paar Beiträge und Änderungen zu Goncourts Catalogue raisonné [2]) zu geben:

Im South-Kensington-Museum (Sammlung Jones) hängt ein Bild, das Watteau zugeschrieben und The alarm genannt wird.

A. de Champeaux [3]) hat dieses Bild für eine Arbeit von Pierre Mercier, einem Nachahmer Watteau's, angesehen. Es ist in der That von J. de Troy gemalt und unter dessen Signatur von C.-N. Cochin 1727 in Kupfer gestochen. Der Irrtum ist um so viel merkwürdiger, als Cochins Kupferstich allgemein verbreitet ist. Der Katalog der Sammlung Jones sagt über diesen „Watteau": „brillant in colour and with more force and expression, than is often met with in his works" (!).



Finette. Ölgemälde von Watteau. Sammlung La Caze in Paris.

Im Fitzwilliam-Museum zu Cambridge werden drei Bilder dem Watteau und zwei seiner Schule zugeschrieben. Die beiden letzten sind Bouchersche Kompositionen vom reinsten Wasser. Was die anderen Bilder betrifft (s. Goncourts Catal. rais., S. 174) so kann bewiesen werden, daß die Nummern 317 und 330 (Kompositionen von respektive vier und drei Figuren) von Lancret herrühren, unter dessen Signatur sie von C.-N. Cochin in Kupfer gestochen sind. Die Stiche sind u. a. in der Sammlung zu Dresden. Das dritte dem Watteau zugeschriebene Bild in Cambridge ist sicher auch ein Lancret; ich habe aber den möglicherweise existirenden Kupferstich nicht gefunden.

Im Kasseler Museum schreibt man dem Watteau zwei Bilder zu, die auf Kupfer gemalt sind (s. Goncourts Catal. rais., S. 175). Auch diese rühren von Lancret her, unter dessen

1) Gazette des beaux-arts 1860. Auch Volbehr wirft die Frage auf, wie viel Watteau der Mad. de Julienne von dem Frauentypus, den er geschaffen, schuldig sein möge.

2) Catalogue raisonné de l'œuvre peint, dessiné et gravé d'Antoine Watteau, par Edmond de Goncourt. Paris, Rapilly, 1875.

3) Le legs Jones au South-Kensington Museum; extraits de la Gazette des beaux-arts. Paris 1883.



Die Schaukel, von Watteau.

Signatur das eine von Tardieu (l'Automne), das andere von Audran (Le printemps) in Kupfer gestochen wurden. Die Stiche sind allgemein bekannt.

* *

Die Exemplare der Plaisirs du bal (Scotin etc.), die sich in Apsleyhouse und Hertfordhouse in London und in Potsdam befinden, sind nur Kopien nach Watteau's Original, das sich in der Dulwich-Sammlung befindet. Die Kopie in Hertfordhouse verrät den Pinsel des Pater. Dussieux (Les artistes français à l'étranger, Paris 1856) nennt eine vierte Kopie in Petersburg, und die Blenheim-Sammlung enthielt noch eine fünfte Kopie.

* *

Im Dulwich-Museum ist noch ein zweites Bild von Watteau, dessen Existenz Goncourt nicht gekannt. Es stellt eine Jagdgesellschaft dar. Die Komposition besteht aus zahlreichen Figuren; das Kolorit ist kräftig und wunderschön und erinnert im höchsten Grade an die großen venetianischen Meister. Das Bild ist nicht in Kupfer gestochen.

*

Das Original der Accordée de village ist im Soane-Museum in London. Im Stadtschloß in Potsdam befindet sich eine Kopie (gewiß von Pater).

*

Bei Miß James in London ist ein kleines Porträt von Watteau auf Papier in Öl gemalt. Es ist dies ein Porträt von Julienne mit weißer Halsbinde.

Miß James ist außerdem im Besitz von l'Occupation selon l'age (Dupuis ꝛc.) und l'Accord parfait (Baron ꝛc.); von dem letzteren ist eine schöne Kopie in Staffordhouse zu finden. Goncourt nennt in dieser (Miß James') Sammlung zwei andere Bilder von Watteau. Doch von diesen Bildern ist das eine ein Pater und stellt drei Soldaten auf dem Marsche dar; das zweite stellt eine galante Scene mit zwei Figuren dar und ist kaum von irgend welchem französischen Künstler gemalt.

*

In der reichen Kupferstichsammlung zu Dresden sind einige der dem Livre de différents caractères de Têtes, inventés par Watteau et gravés par Filloeul (Goncourts Catal. rais., Nr. 751—781) gehörigen Blätter, die Goncourt nicht hat finden können, — nämlich die Nrn. 1—27 mit Ausnahme von der Nr. 26. Die bei Goncourt fehlenden Blätter sind:

1. (Goncourt 751) Kopf eines Pierrots mit einem großen, weißen Hut, nach rechts gekehrt und mit gesenktem Blick. Dieselbe Figur wie Nr. 115 der figures de différents caractères (herausgegeben von Julienne).

2. (Goncourt 752) Kopf eines jungen Mädchens, im Profil mit gesenktem Blicke.

8. (Goncourt 758) Kopf eines jungen Mädchens mit einer Haube. Das Profil nach links gekehrt. Dieselbe Figur wie die Nr. 129 der figures de différents caractères.

10. (Goncourt 760) Kopf einer jungen Frau, deren Haar mit einem Bande geheftet ist. Nach links gekehrt.

16. (Goncourt 766) Kopf eines jungen Mannes, nach links gelehnt; mit gesenktem Blicke.

17. (Goncourt 767) Kopf eines jungen Mädchens; Profil nach links.

18. (Goncourt 768) Kopf eines Knaben mit langem Haar und Stumpfnase; Profil nach links.

*

In der Handzeichnungensammlung zu Dresden befindet sich nur ein Blatt von Watteau, — eine Rötelzeichnung, Studie für das Embarquement pour Cythère. Die Zeichnung trägt in der Sammlung unrichtig den Namen Lancrets.

In Miß James' unvergleichbares Portefeuille mit Zeichnungen von Watteau haben sich ein Paar Blätter, die nicht vom Meister herrühren, verirrt:

Eine Rotelzeichnung, einen aufrecht stehenden Pierrot darstellend [1], rührt wahrscheinlich von Gillot, dem Lehrer Watteau's her. Ein Aquarell, das einen rauchenden Mann darstellt, ist eine Arbeit der englischen Schule. Einige Köpfe im Profil und ein aufrechtstehender Mann sind auch nicht von Watteau gezeichnet. Sonst ist alles echt.

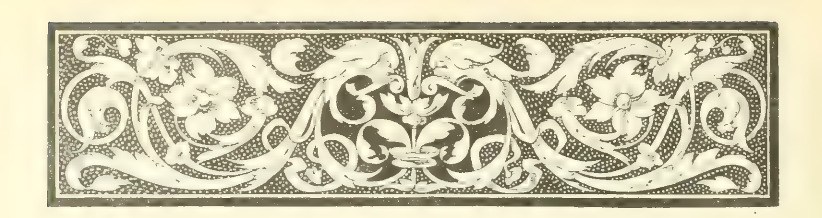
*

Ich bezweifle nicht die Echtheit der Nr. 270 der Sammlung La Caze im Louvre, das Bild eines Hirten, der einer Hirtin die Flöte vorspielt. Wenn auch die Hand des Meisters diese Leinwand nicht berührt hat, so ist doch die Komposition jedenfalls die seinige. Sie existirt in zwei Kupferstichen von L. Crespy Fils (Goncourt, Catal. rais., Nr. 300 und 309).

1) Siehe Goncourt, Catal. rais., S. 353, Nr. 44.



Fächerkomposition (L'odorat) von Watteau



Düsseldorfer Kriegs- und Militärmaler.

Von Adolf Rosenberg.

Mit Abbildungen.

Trotz ihres an und für sich mehr realistischen und herzhaften Gewerbes haben die Künstler, welche sich in Düsseldorf seit der Begründung der Schule durch Schadow mit der Darstellung von großen Schlachten der Weltgeschichte, von modernen Gefechtsscenen und soldatischen Erlebnissen beschäftigt haben, denselben Entwickelungsgang durchlaufen wie ihre Brüder von der großen Historie, dem poetischen und bäuerlichen Genre, den Gang von der empfindsamen Romantik in Geist, Form und Farbe bis zur robusten Pinselfertigkeit, in welcher geistiger Inhalt und malerische Ausdrucksform nur das eine Ziel haben, das höchste Maß von Lebendigkeit und Naturwahrheit in der Charakterzeichnung wie in der Schilderung des für die künstlerische Darstellung gewählten Moments. Die einen betrachten diesen Gang als Abfall und Irrweg, die anderen als eine Pilgerfahrt zur Erlösung, und wenn der Geschichtsschreiber sich auch darauf beschränken muß, diese Thatsachen zu verzeichnen und ihr Eintreten aus allgemeinen Zeitströmungen und geistigen Richtungen zu erklären, so darf wenigstens nicht verschwiegen werden, daß die Zahl jener mehr und mehr zusammenschmilzt, während die Gegenpartei aus der stetig abnehmenden Teilnahme nicht nur des Volkes, sondern auch der gebildeten Klassen an den Schöpfungen der Düsseldorfer Romantik immer stärkere Argumente für die Richtigkeit ihrer Ansichten und für die Notwendigkeit des so und nicht anders erfolgten Entwickelungsganges zieht.

An und für sich ist es eine durchaus natürliche Erscheinung, daß man zu einer Zeit, in der ein Raumer Geschichte schrieb und die Schlegel, Tieck, Schelling, Görres und andere zweifelhaftere Geister den ästhetischen Geschmack diktirten und die Kunst beherrschten, lieber die Schlacht bei Ikonium und die Eroberung von Mailand malte, als die Schlacht bei Leipzig und Blüchers Rheinübergang bei Caub, womit man zugleich den schätzbaren Vorteil verband, sich bei Metternich, Gentz und Konsorten nicht in üblen Geruch zu bringen. Und ebenso natürlich und selbstverständlich ist es, daß man zu einer Zeit, in der Kaiser Wilhelm I. und Bismarck die Geschichte gemacht haben, danach trachtet, die einzelnen Mark- und Merksteine dieser Geschichte auch aus demselben Geiste einer entschlossenen Realpolitik heraus künstlerisch zu gestalten. Damit ist zugleich gesagt, daß kein anderer Zweig der Malerei so eng mit den politischen und geistigen Interessen des Zeitabschnitts, in welchem seine Vertreter schaffen, zusammenhängt wie die Kriegs- und Militärmalerei und daß bei ihr die Wahl des Stoffes für den Erfolg so entscheidend ist, daß ein glücklicher Griff sehr oft die Mängel einer unzulänglichen künstlerischen Darstellung aufwiegt.

Der Weg, den die Düsseldorfer Kriegs- und Soldatenmalerei von der Schlacht bei Ikonium bis zu den Schlachten bei Vionville und Gravelotte durchgemacht hat, führt stetig aufwärts, wenn man vom Stoffe absieht und nur die rein künstlerischen Merkzeichen ins Auge faßt, aus einer schwächlich konventionellen Charakteristik und einer von schematischen

Vorschriften beherrschten Kompositionsweise zu einer immer freieren, unbefangeneren Auffassung und zu einer sich immer mehr von den akademischen Gesetzen losmachenden Darstellung, vom Schein des Lebens zur Wirklichkeit des Lebens. Derjenige, welcher die Schlacht bei Ikonium komponirt hat, hat auch einen großen Schritt vorwärts gethan, indem er neben der Kreuzfahrerromantik auch die Romantik des Soldatenlebens im Dreißigjährigen Kriege entdeckte und durch eine Reihe glänzender Darstellungen den alle künstlerischen Kreise aufs höchste überraschenden Beweis lieferte, daß die Weltgeschichte für den Maler durchaus nicht mit dem 15. Jahrhundert aufhört, wie man damals allgemein glaubte. Freilich war K. Fr. Lessing kein Kriegsmaler im jetzigen Sinne des Wortes. Sein umfassender Geist sah in den dreißiger und vierziger Jahren in der Geschichtsmalerei nach der alten Überlieferung der Schule noch das höchste Ziel künstlerischen Strebens. Aber das Urteil der Nachwelt hat sich, was diesen Punkt betrifft, gegen ihn entschieden. Für uns bezeichnen seine Landschaften, die einfachen Naturausschnitte wie die im geschichtlichen Stile komponirten, den Gipfel und das dauerhafteste Vermächtnis seines Schaffens, und unter diesen Landschaften nehmen diejenigen eine hervorragende Stelle ein, welche mit Kriegsknechten und undisziplinirten Räubern aus dem 17. Jahrhundert bevölkert sind. Die alte Düsseldorfer Romantik steckt ihnen zwar noch in den Knochen und mehr noch in den geschlitzten Wämsern, Lederkollern und Federhüten. Aber sie haben doch auch nichts mehr von der Empfindsamkeit der Kreuzfahrer, welche an den Ufern des Kalykadnus über der Leiche des ertrunkenen Barbarossa's jammerten.

Der erste berufsmäßige Kriegsmaler der Düsseldorfer Schule, d. h. ein Künstler, welcher das Thun und Treiben der Soldaten in Krieg und Frieden zum ausschließlichen Gegenstand der Darstellung machte, war Wilhelm Camphausen (1818–1885), in dessen Entwickelungsgange sich auch noch alle jene oben angedeuteten Wandlungen widerspiegeln. Unter den Augen Rethels, welcher ihm Zeichenunterricht erteilt, hatte er die ersten Schritte seiner künstlerischen Laufbahn gemacht, und da er später auf der Akademie gleich den meisten seiner Studiengenossen in die Schule von Sohn und Schadow kam, wäre ihm die gebundene Marschroute auf die Historienmalerei großen Stils, d. h. auf die mittelalterlich-romantische als etwas durchaus Selbstverständliches vorgezeichnet gewesen, wenn ihm nicht sein Militärdienst, den er bei den rheinischen Husaren ableistete, die Augen für die Dinge dieser Welt geöffnet hätte. Camphausen ist der erste Künstler, auf welchen die allgemeine Dienstpflicht, dieses große und heilsame Pädagogium unseres Volkes, auch in Bezug auf seinen besonderen Beruf erziehend eingewirkt hat. Gleichsam aus dem Sattel heraus gab er seinen Studien eine andere Wendung und erlangte in der Darstellung von Roß und Reiter bald eine solche Gewandtheit, daß er nach beendigter Militärzeit Aufnahme in die Meisterklasse der Akademie fand. Aber noch war der Geist der Zeit mächtiger als der seinige. Der Dreißigjährige Krieg hatte bereits in der Historienmalerei Bürgerrecht erlangt, und Camphausen durfte daher einen „Tilly auf der Flucht bei Breitenfeld" getrost wagen. Ja, er verstieg sich sogar alsbald zu einem „Prinzen Eugen bei Belgrad". Doch blieb er nicht bei dieser aufsteigenden Linie. Nachdem er eine längere Studienreise beendigt, welche ihn auch nach München geführt, erlitt er sogar einen akuten Rückfall, indem er seine Studien in einer großen Hauptaktion romantischen Stils „Gottfried von Bouillon in der Schlacht bei Askalon" zusammenfaßte. Indessen fand sich Camphausen schon ein Jahr darauf wieder auf den richtigen Weg, welcher seiner Begabung und seiner Darstellungsart, die ihn beide auf die Episode des Kriegslebens wiesen, am besten entsprach. Zu der von Lessing für die Düsseldorfer Malerei fruchtbar gemachten Zeit des Dreißigjährigen Krieges gewann sich Camphausen, allerdings erst durch Emanuel Leutze angeregt, ein neues Gebiet: die Zeit der englischen Revolution, der Kämpfe der Soldaten Karls I. mit den Puritanern. Wenn wir heute mit unseren realistisch geschulten Augen die lange Reihe der Kompositionen betrachten, welche Camphausen aus jenen beiden Geschichtsperioden herausspann, springen uns auf den ersten Blick das Theatralische und das Empfindsame entgegen, zwei Momente, die sich zumeist bei einander finden. Das Geistige ist nicht das persönliche Eigentum des Malers, nicht der Ausfluß und Ausdruck einer individuellen Empfindung, sondern das allgemeine Eigentum der Zeit, welche für typische

Stimmungen auch typische Ausdrucksformen hatte. Der äußere Zuschnitt, Kostüme, Waffen, Innenräume und landschaftliche Umgebung, zeigt den damals bekannten und geläufigen Apparat, und nach diesen Beobachtungen wird man es nicht als eine Maleranekdote auffassen, wenn Otto Knille in seinen „Grübeleien eines Malers über seine Kunst“ nach Düsseldorfer Schulerinnerungen mit besonderer Beziehung auf Camphausen erzählt, daß ein Paar mächtiger rindslederner Reiterstiefel aus dem Besitze von Leutze und Lessings schöne Radschloßbüchsen, welche von Atelier zu Atelier wanderten, den Anstoß zu der Puritanermalerei jener Zeit gegeben und den „Krystallisationspunkt für manches historische Genrebild“ geliefert hätten. Als koloristische Leistungen betrachtet, stehen die Bilder Camphausens nicht auf gleicher Höhe mit denen Lessings, welcher allein von den älteren Düsseldorfern mit der Entwickelung des modernen Kolorismus, in seinen Landschaften wenigstens, bis zuletzt gleichen Schritt gehalten hat.

Eine hervorragende Geschicklichkeit in der koloristischen Darstellung hat Camphausen auch später nicht erreicht, als er mit der Schilderung der Helden und Ereignisse aus den Zeiten Friedrichs des Großen, den Befreiungskriegen und den deutschen Einheitskriegen von 1864—1871 in vaterländischem Boden feste Wurzeln faßte. Lebendigkeit und Anschaulichkeit der Darstellung, Klarheit und Übersichtlichkeit der Erzählung und Schärfe der Charakteristik waren hier seine vornehmsten künstlerischen Eigenschaften. Das Höchste auf der spezifisch malerischen Seite zu erreichen, blieb einer späteren Zeit vorbehalten. Aber einen großen Fortschritt brachte das Betreten vaterländischen Bodens doch mit sich. Muster und Überlieferung gab es nicht, und so konnten sich gesundes Gefühl und Begeisterung frei entfalten. An die Stelle der Konvention trat die unmittelbare Naturanschauung, an die Stelle der Theatermalerei das unbefangene Abbild der schlichten Wirklichkeit, welche keines sentimentalen Anstrichs bedurfte, wie die gefangenen Anhänger Karls I., welche von finsteren Puritanern bewacht werden.

In der gleichen, mehr auf schlichte Wiedergabe des Gegenständlichen begründeten Richtung bewegen sich Emil Hünten (geb. 1827) und Christian Sell (1831—1883). Ersterer, ein Schüler der Antwerpener Akademie, ist sogar durch das Beispiel und die Erfolge Camphausens erst zur Kriegsmalerei geführt worden, nachdem er seine künstlerische Laufbahn auf einem völlig entgegengesetzten Felde, nämlich bei Hippolyte Flandrin in Paris, dem Vertreter einer mystisch-asketischen Richtung der religiösen Malerei, begonnen hatte. Hünten griff die Stoffe zu seinen ersten Bildern aus dem Siebenjährigen Kriege heraus, während Sell, der den üblichen Studiengang bei Th. Hildebrandt und Sohn durchgemacht hatte, sich zuerst mit der Schilderung von Scenen aus dem Dreißigjährigen Kriege beschäftigte. Seit 1864 fanden beide den nationalen Inhalt für ihre Kunst, und als treue Chronisten folgten sie den kriegerischen Vorgängen, welche die Zeit bis 1871 ausfüllten. Dem Charakter der modernen Schlacht entsprechend, legten beide das Hauptgewicht auf die Hervorhebung des Einzelmoments, und wenn sie selbst den Rahmen für ihre Darstellung soweit spannten, daß die Übersicht über eine größere Aktion auf der Leinwand Platz fand, so wurde der Episode innerhalb der Massenbewegungen stets eine liebevolle Berücksichtigung zu teil. Von Sells Bildern dieser letzteren Gattung ist der in der Berliner Nationalgalerie befindliche Schlußmoment aus der Schlacht bei Königgrätz, der „Beginn der Verfolgung durch die Kavallerie“, das bedeutendste. Trotz seiner Neigung für Lebendigkeit der Schilderung reizte ihn mehr als der Massenkampf das individuelle, sozusagen gemütvolle Moment des Kriegslebens, und diese charakteristische Seite seiner Kunst zeigt sich in besonders günstigem Lichte auf dem von uns reproduzirten Bilde (S. 225), einem Transport von Verwundeten und Gefangenen nach der Schlacht bei Königgrätz. Am liebsten bewegte sich Sell in kleinen, mit subtiler Feinheit durchgeführten, nur wenige Figuren umfassenden Darstellungen, welche Vorposten, Feldwachen, Reiterpiketts, Patrouillenritte, Marketender u. dgl. m. zum Gegenstande hatten, wobei er gern eine humoristische Note aufsetzte. In diesen Gemälden traf er schon mit der Illustration zusammen, welche im übrigen einen großen Teil seiner Thätigkeit in Anspruch nahm. Auch bei Hünten läßt sich die Grenzlinie zwischen dem Maler und dem Illustrator

nicht sehr scharf ziehen. Seine Zeichnungen für illustrirte Blätter und seine Gemälde sind von demselben Geiste strengster Wahrheitsliebe und militärischer Genauigkeit beherrscht, und diese Vorzüge haben ihn besonders denjenigen wert gemacht, welchen es auf eine getreue Wiedergabe einer bestimmten militärischen Aktion, eines entscheidenden Gefechtsmoments ankam. So hat Hünten im Auftrage von Behörden, Korporationen und Privatleuten eine Anzahl von Gedenktafeln an die drei Kriege gemalt, von denen wir als die figurenreichsten und zugleich künstlerisch hervorragendsten „Die großherzoglich hessische Division bei St. Privat", den „Angriff der französischen Kürassierdivision Bonnemain auf Elsaßhausen in der Schlacht bei Wörth" (in der Berliner Nationalgalerie) und „Die Bremer bei Loigny am 2. Dezember 1870" (im Besitze der Stadt Bremen) hervorheben. In diesen Bildern erreichte er zugleich eine Kraft und Tiefe des Tones, welche einigen sehr hell und bunt gestimmten Paradebildern aus den letzten Jahren fehlt. Mit welcher Schärfe er in allen diesen Bildern den soldatischen Typus und die nationalen Eigentümlichkeiten zu charakterisiren weiß, zeigt auch unsere Abbildung, welche eine Episode aus dem Deutsch-französischen Kriege schildert (s. S. 224).

Neben Hünten und Sell sind Adolf Northen (1828—1876) und Arthur Nikutowski (1830—1888) von geringerer Bedeutung. Ersterer, ein Schüler der Düsseldorfer Akademie, begann mit Bildern aus den Kriegen des ersten Napoleon und hatte noch die Genugthuung, die Niederlagen des dritten, insbesondere die Kämpfe in den Augusttagen vor Metz, bei lebendiger Gesamtdarstellung und feiner Charakteristik im einzelnen zu malen. Nikutowski, welcher seine künstlerische Auffassung und seinen malerischen Stil bei Lessing in Düsseldorf und Karlsruhe gebildet hatte, nahm von diesem seinem Lehrer die Eigenart an, Landschaft und Figuren zu einem stimmungsvollen Ganzen von ernstem Grundton zu verschmelzen. Einige Bilder dieser Art aus dem letzten polnischen Aufstande, unter welchen das „Begräbnis eines polnischen Freiheitskämpfers" das wirksamste ist, ließen ein ursprüngliches Talent erkennen. Aber in den letzten Jahren seiner künstlerischen Thätigkeit ließ Nikutowski die Militärmalerei hinter der ländlichen Idylle zurücktreten.

Wie ersprießlich und kulturgeschichtlich wichtig auch das Lebenswerk dieser Gattung von Militärmalern war, so läßt sich doch nicht verkennen, daß sie, trotzdem daß das höchste Maß an Wahrheit und Lebendigkeit von ihnen erreicht worden war, das allgemeine künstlerische Niveau der Kriegsmalerei eher herabgedrückt als gehoben haben. Die koloristischen Ausdrucksmittel hatten sich während der Zeit, als diese Maler ihre größte Fruchtbarkeit entfalteten und nur wenig nach rechts oder links, vor- oder rückwärts blicken konnten, so erweitert und gesteigert, daß man die künstlerische Unzulänglichkeit der meisten von den Malern der mittleren Generation ausgeführten Kriegsbilder nicht mehr übersehen und nur schwer den qualitativen Unterschied zwischen einem Gemälde und einer kolorirten Illustration herausfinden konnte. Ein starker Umschwung zu Gunsten des koloristischen Elements war die natürliche Folge und ebenso natürlich, daß der erste Stoß ein heftiges Überschlagen der Wage nach der anderen Seite herbeiführte. Diese Bewegung knüpft sich an Louis Kolitz (geb. 1845), den gegenwärtigen Direktor der Kunstakademie in Kassel, welcher sich seit 1864 bei Oswald Achenbach zum Landschaftsmaler ausgebildet hatte und die bei diesem erlernte koloristische Ausdrucksweise an einer Reihe von Scenen aus dem Deutsch-französischen Kriege erprobte den er als Reserveoffizier mitgemacht. Es sind zumeist Herbst- und Winterlandschaften mit Figuren, die immer zu einer dramatischen Handlung oder zu bedeutungsvollem Thun vereinigt sind: einzelne Scenen aus Gefechten, Marsch- und Lagerepisoden, gleich ausgezeichnet durch die Lebendigkeit und die tief ergreifende Wahrheit der Schilderung, das Dramatische des festgehaltenen Moments, die Kraft des Tones und die geschmeidige Behandlung des saftigen Kolorits, welche trotz ihrer mehr andeutenden, mehr skizzenhaften als detaillirenden Art und trotz einer im ganzen summarischen Zeichnung doch eine gewisse plastische Wirkung erreicht.

Durch dieses energische Vorgehen hatte die Düsseldorfer Kriegsmalerei eine notwendige Ergänzung und Auffrischung erhalten. Doch fehlte es ihr, nachdem Kolitz im Jahre 1878



Ein Überfall. Gemälde von Emil Hünten.







Transport von Verwundeten und Gefangenen nach der Schlacht bei Königgrätz. Gemälde von Chr. Sell.

nach Kassel übergesiedelt, eine Zeitlang an einem hervorragenden Vertreter des neuen Stils. Wohl wurde das historische Schlachtenbild nebenher von Peter Janssen, von den Brüdern Ernst und Fritz Roeber (besonders in einigen Wandgemälden in der Feldherrnhalle des Berliner Zeughauses) und einigen jüngeren Künstlern gepflegt. Aber ein echter und rechter Kriegs- und Militärmaler erschien erst um die Mitte der achtziger Jahre in der Person von Theodor Rocholl (geb. 1854 zu Sachsenberg im Fürstentum Waldeck), welcher mannigfache Wandlungen durchgemacht hatte, bevor er sich für das Kriegsbild entschied. Als er 1873 seine künstlerischen Studien in Dresden begann, glaubte er, in Ludwig Richter und Julius Schnorr, welche ihm freundliche Ratschläge erteilten, seine Leitsterne gefunden zu haben. Von Dresden ging er nach München zu Piloty, wo er 1877 als erstes selbständiges Bild einen „Till Eulenspiegel" malte. Dann trat, ähnlich wie bei Camphausen, auch bei ihm ein Umschwung durch die einjährige Dienstpflicht ein, welcher er in Göttingen genügte. Von da ab sah er ein festes Ziel vor Augen. Er ging nach Düsseldorf, wo er seine koloristischen Fähigkeiten bei Wilhelm Sohn, dem Hauptlehrmeister der ganzen jüngeren Generation, weiter ausbildete und sie zuerst in zwei historischen Genrebildern, „Germanen auf der Auswanderung" und „Landsknechte auf der Flucht vor Bauern", erprobte. Dann aber wandte er sich dem modernen militärischen Genre zu, dessen Motive er dem letzten Deutsch-französischen Kriege entnahm. Nach zwei glücklich gelungenen Versuchen („Schleichpatrouille" und „Husarenritt") wagte er sich 1886 an eine mehr dramatisch zugespitzte Episode „Vorbei", eine Kürassierpatrouille, welche an einem nebligen Wintertage auf einer vom Schnee halbverwehten Landstraße an der Leiche eines mit seinem Pferde gefallenen Husaren vorüberjagt. Den Erfolg, welchen diese mit höchster Lebendigkeit bei ernst gestimmtem Kolorit geschilderte Scene errang, ermutigte ihn, sich zur Darstellung eines der gewaltigsten Momente aus dem Deutsch-französischen Kriege zu erheben, des Angriffs der 7. Kürassiere bei Vionville am 16. August 1870, welche er im Auftrage der Verbindung für historische Kunst ausführte. In dieser umfang- und figurenreichen Komposition, welche den Höhepunkt des wildesten Kampfgetümmels, den furchtbaren Zusammenprall der Kavalleriemassen mit feindlicher Infanterie und Artillerie, wiedergiebt, entfaltete er nicht nur ein noch höheres Maß von Lebendigkeit und Energie der Bewegungen als in seinen ersten kleinen Soldatenbildern, sondern er wußte sich auch, trotz des kühnen Wagnisses, den auf die höchste Spitze getriebenen Moment für seine Darstellung gewählt zu haben, neben der klassischen Schilderung dieses berühmten Reiterangriffs von Franz Adam mit Ehren zu behaupten. Ungefähr gleichzeitig malte er eine Episode aus derselben Schlacht, welche einen späteren Moment heraushebt: die taktisch gebotene Rückkehr der Kürassiere nach vollbrachter That (s. die beigegebene Heliogravüre). Inmitten der in wildem Durcheinander zurückgaloppirenden Reiter führt ein Unteroffizier seinen verwundeten Leutnant, den er auf sein eigenes Pferd gehoben, eilenden Schrittes aus dem Wirrwarr der nachdrängenden Kameraden.

In diesen beiden Bildern hat die Düsseldorfer Kriegsmalerei zur Zeit ihren Höhepunkt erreicht, in welchem sich beide Richtungen, die zeichnerische und die koloristische, unter höchster Anspannung ihrer Kräfte, begegnen und verschmelzen. Dem lebensprühenden Zeichenstift steht hier ein Pinsel von gleich lebensvoller Verve zur Seite, ein saftiges Kolorit, welches Stimmung, Tonnüancen jeglicher Art, Beleuchtungseffekte, plastische Körperlichkeit, nervöse Beweglichkeit und die leidenschaftlichste Kraftäußerung zu einem gleichmäßig intensiven Ausdruck zu bringen vermag.





Fig. 1. Heinrich Aldegrever.

Der Ornamentstich der deutschen Frührenaissance.

Mit Abbildungen.

Alfred Lichtwark, der rührige Leiter der Hamburger Kunsthalle, hat in einem Bande von 224 Seiten die Ergebnisse seiner Studien über die deutschen Kleinmeister niedergelegt[1]) Das Anton Springer gewidmete Buch enthält eine Fülle neuer und fruchtbringender Gesichtspunkte; darum sieht man schon gern über die ungemein lockere Anordnung des Ganzen, welche das Zusammengehörende weit auseinandersprengt und fortwährende Wiederholungen zur Folge hat, hinweg. Die Erklärung für diesen Umstand mag in dem Zusatz des Titels: „nach seinem sachlichen Inhalt", gesucht werden. Der Verfasser hat nämlich die Ornamentstiche nicht unter dem technischen Gesichtspunkte betrachten wollen, unter welchem sie vorwiegend behandelt zu werden pflegen, also als Erzeugnisse kupferstecherischer Thätigkeit, sondern nach ihrem inhaltlichen, dem formalen Element. Dieses aber, als jedes geistigen Inhalts entbehrend, vermag uns an sich kein Interesse einzuflößen: es wird erst interessant, sobald wir es entweder unter dem praktischen Gesichtspunkte der Verwendbarkeit für die Zukunft oder dem historischen seiner Entstehungsart und Entwickelung in der Vergangenheit betrachten. Da nun die praktische Verwendbarkeit dieser völlig ausgebildeten Formensprache für unsere mehr nach der nachahmenden als der weiterbildenden Seite thätige Zeit nur in einer äußerlichen und daher kein eigentliches Interesse bietenden Weise in Frage kommen kann, so bleibt im Grunde nur die historische Betrachtungsweise übrig. Der Verfasser scheint sich jedoch nicht haben entschließen zu können, diese nun auch zur Richtschnur seiner Untersuchung zu nehmen, sondern er sucht vor allem die schematischen Gesichtspunkte, welche die Bildung und Zusammensetzung der Formen an sich umfassen, festzuhalten. Durch das unabweisliche Hineinspielen der geschichtlichen, einem ganz anderen Betrachtungsfelde angehörenden Beziehungen wird aber der Zusammenhang stets wieder durchbrochen; daher sieht sich auch der Verfasser genötigt, zum Schluß noch einmal die Künstler als solche zusammenzufassen.

In den historischen Ergebnissen dieser Schrift erkennen wir denn auch ihren Hauptwert. Die Erörterungen über die Formen selbst lassen sich, wie uns scheint, selbst bei einer solchen Fülle guter Illustrationen, wie sie hier geboten wird, nicht in ausreichendem Maße geben. Dafür müßte man stets eine reiche Sammlung von Originalen, da Reproduktionen nach Ornamentstichen für einen Zweck, wie den vorliegenden, noch immer nicht in ausreichendem Maße vorhanden sind, bei der Lektüre zur Seite haben. Dann aber ließen sich die betreffenden, ohnehin für einen fortlaufenden Text wenig geeigneten Bemerkungen und Hindeutungen,

1) Der Ornamentstich der deutschen Frührenaissance. Nach seinem sachlichen Inhalt, von Alfred Lichtwark. Berlin, Weidmannsche Buchhandlung, 1888. 8°.

welche nur durch das Bild, nicht durch das Wort völlig klar zu machen sind, weit besser in tabellarischer Form vorbringen.

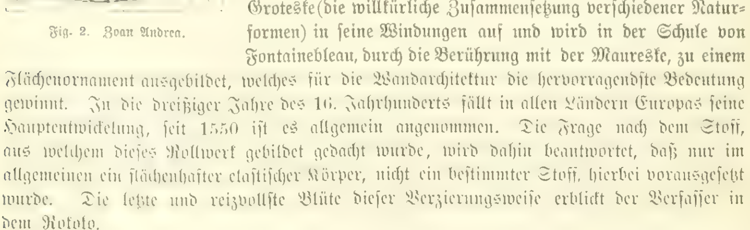
Um einen Begriff von dem Inhalt des Buches zu geben, wollen wir zuerst die wesentlichen Bemerkungen, welche sich auf die Entwickelung der in den deutschen Ornamentstichen vor der hier allein in Betracht gezogenen Zeit von 1525 bis 1550 vorkommenden Formen beziehen, zusammenstellen und dann die Ergebnisse der Untersuchung über die genannte Zeit selbst hieran anreihen.


Fig. 2. Zoan Andrea.

Über die Gerätformen, namentlich für Gefäße und Möbel, ist nur so viel zu sagen, daß dieselben bis weit in die angegebene Zeit hinein noch gotisch blieben. Bei den Gefäßen äußerten sich Verschiedenheiten namentlich in Bezug auf die Art, wie Deckel und Körper zusammenstoßen (S. 69 ff.); Querglieder wurden zuerst durch Dürer eingeführt, dann, gegen Ende der betrachteten Periode, in bisweilen stark übertreibender Verwendung. An den Möbeln wurden die aus Italien geholten Renaissanceformen anfänglich (bis in die vierziger Jahre) nur in Form von Füllungen verwendet, wofür die Ornamentstiche der Kleinmeister sowie die Modelbücher die Vorlagen boten.

Unter den Zierformen, welche im Verlaufe des 16. Jahrhunderts mehr und mehr zur Herrschaft gelangten, spielen das Rollwerk und die Maureske die Hauptrolle. Ersteren Ausdruck gebraucht Lichtwark, in Anlehnung an das von Vredeman de Vriese 1565 gebrauchte „Geröll“, an Stelle des Wortes Kartuschenornament; letzteren an Stelle des ursprünglich gleichbedeutenden Wortes Arabeske, welches zu unbestimmt in seiner Bedeutung geworden ist. Von der Maureske ist das streng geometrische Ornament der Araber zu unterscheiden.

Das Rollwerk, das einzige durchaus neue Dekorationsmotiv, welches die moderne Kunst dem alten Bestande hinzugefügt, stammt Lichtwark zufolge wahrscheinlich aus den vlämischen Niederlanden (S. 6). Bei Van Eyck tritt es am Sattelknopf und an Schilden, bei Van der Weyden an der Hutkrämpe auf; in Werken der Schule von Murano um 1450 sowie hauptsächlich in den bekannten Füllungen der gotischen Schränke ist es zu finden. Später, in den zwanziger Jahren des 16. Jahrhunderts wird es von Agostino Veneziano auf den Rahmen der Schrifttafel übertragen; dann nimmt es die Groteske (die willkürliche Zusammensetzung verschiedener Naturformen) in seine Windungen auf und wird in der Schule von Fontainebleau, durch die Berührung mit der Maureske, zu einem



Flächenornament ausgebildet, welches für die Wandarchitektur die hervorragendste Bedeutung gewinnt. In die dreißiger Jahre des 16. Jahrhunderts fällt in allen Ländern Europas seine Hauptentwickelung, seit 1550 ist es allgemein angenommen. Die Frage nach dem Stoff, aus welchem dieses Rollwerk gebildet gedacht wurde, wird dahin beantwortet, daß nur im allgemeinen ein flächenhafter elastischer Körper, nicht ein bestimmter Stoff, hierbei vorausgesetzt wurde. Die letzte und reizvollste Blüte dieser Verzierungsweise erblickt der Verfasser in dem Rokoko.

Die Maureske tritt zuerst in Italien im 15. Jahrhundert auf, in Stickereien, die direkt nach orientalischen Vorbildern kopirt wurden, dann in Bucheinbänden, die vielleicht von Orientalen in Venedig gearbeitet wurden. In Modelbüchern tritt sie zuerst in Italien (Zoppino 1529 und 1537, Tagliente 1530) und in Frankreich auf (Pelegrin 1530). Von deutschen Künstlern scheint zuerst, und zwar gleich in äußerster Vollkommenheit, Holbein, zu

Ende der dreißiger Jahre, sie verwendet zu haben, auf Gefäßen wie in Initialen; dann bemächtigten sich die Nürnberger Meister der vierziger Jahre — Flötner, Hirschvogel, Solis, Jamnitzer, der Meister von 1551 — dieses Motivs, indem sie es zugleich in ganz eigenartiger Weise verarbeiteten. Sie führten auch bereits die bedeutungsvolle Verbindung des Rollwerkes und der Maureske durch.

Von sonstigen Zierformen werden aufgeführt: das Knotenwerk (wofür der Name Bandwerk abgewiesen wird), das hangende Tuch, das flatternde Band, die Trophäe, das Anthemium, das Feigenblatt (aus den Stichen Zoan Andrea's sowie aus den gemalten Einfassungen italienischer Manuskripte entnommen, doch in durchaus eigenartiger Weise durchgebildet, besonders bei den Behams und Aldegrever; „unter den Händen der Kleinmeister wurde aus dem schlichten italienischen Original ein knolliges Gebilde, das die volle Flächenbewegung des gotischen Laubwerkes aufweist"; wichtig die durchaus unsymmetrische, somit das gotische Prinzip festhaltende Behandlung des Zweiges bei Aldegrever), die Groteske, die figürlichen und naturalistischen Elemente, die jedoch, nachdem sie sowohl im 15. Jahrhundert wie namentlich in dem Werke Dürers geblüht, in dem Zeitraum von 1510 bis 1540 fast völlig außer Gebrauch gekommen waren, da das aus fremden, italienischen Einflüssen erwachsende Kleinmeisterornament gerade in der völligen Abkehr von der Natur sein besonderes Merkmal besitzt. Als Ausnahmen sind in dieser Hinsicht nur das auf gotischem Boden stehende Modelbuch Quentels von 1527 (wahrscheinlich von Anton von Worms gezeichnet), sowie die Schöpfungen Holbeins und des Monogrammisten H L zu verzeichnen.



Fig. 3. Hans Sebald Beham

Schon im 15. Jahrhundert war in Deutschland der (gotische) Ornamentstich zu bedeutender Blüte gediehen und zwar dadurch, daß im Gefolge der Lostrennung der Künstler von den Handwerkern erstere ihn in die Hand nahmen. An eine bestimmte Technik pflegten sie bei ihren Entwürfen, außer wenn es sich um Geräte oder Architekturformen handelte, nicht zu denken (derartige Vorlagen treten erst im 18. Jahrhundert auf); bezeichnend aber ist, daß sie zum Kunsthandwerk in näherer Beziehung als zur Architektur standen. Während der zwei ersten Jahrzehnte des 16. Jahrhunderts trat dann ein fast vollständiger Stillstand auf diesem Gebiete ein, bis in den zwanziger Jahren die neue Bewegung, gekennzeichnet durch das Auftreten der Kleinmeister, begann. Die italienische, speziell die norditalienische, venetianische Kunst, welche schon zu Ende des ersten Jahrzehnts so stark auf Burgkmair (siehe dessen Holzschnitte) gewirkt hatte, gelangte nun zu einem herrschenden Einfluß. Entlehnungen aus den gestochenen Pilasterfüllungen des Zoan Andrea werden bei H. S. Beham (siehe beistehende Fig. 2 und 3), bei demselben (in Holzschnitten) aus Intarsien, aus dem Polifilo bei Pencz (S. 181), Kopien bei den Hopfers nachgewiesen. Im ganzen erfolgt eine wirkliche Verarbeitung der Formen, wenngleich von den Erzeugnissen eines H. S. Beham gesagt werden muß, daß sie eher Reduktionen als Reproduktionen der italienischen Vorbilder sind. Hervorgehoben wird, daß hierbei das antike Element keine entscheidende Rolle spiele. Ersprießlich und dankenswert wäre es gewesen, wenn bei dieser Gelegenheit die Italiener eine zusammenhängende Behandlung erfahren hätten. Dann wäre es wohl noch deutlicher geworden, woher dieser Formensprache für Deutschland ein so erstarrender Hauch innewohnte und woher die eifriger strebenden Elemente unter den Künstlern vor allem darauf bedacht sein mußten, diesen Bann durch Rückkehr zu den Überlieferungen der Gotik zu brechen, wie dies namentlich Aldegrever that. — Ein wesentlicher Unterschied von der gleichzeitigen Be-

wegung in Frankreich wird dadurch gekennzeichnet, daß dort von der ersten Stunde an der Ornamentstich in den Händen der dekorativen Architekten sich befand.

Was Lichtwarks historische Ergebnisse für die Zeit von 1525 bis 1550 betrifft, so mag gleich der niederländische Meister G. J., auch der Meister von 1527 (so nach dem frühesten auf seinen Stichen vorkommenden Datum genannt), als einem mehr abseits liegenden Landesgebiet angehörend, vorweggenommen werden. Er ist dem Franzosen G. Tory am nächsten verwandt und hat auf Lukas van Leyden, Wilborn und Al. Claesz, dann aber auch auf Aldegrever eingewirkt. Um 1530 bereits hören die niederländischen Kleinmeister zu arbeiten auf.

In Deutschland, wo die erste Folge eigentlicher Ornamentstiche, Dolchscheiden mit den Allegorien der Tugenden (einzelne Blätter in Berlin, Dresden), 1523 erscheint, spielen Nürnberg (mit Regensburg), Augsburg (mit Basel) und Westfalen die Hauptrolle.

In Nürnberg werden in der ersten Periode (bis 1540) drei Hauptrichtungen unterschieden: die Nachfolger Dürers, die Kleinmeister und Peter Flötner. Unter den Kleinmeistern legen die beiden Beham den Grund zu der neuen Stilart. Von 1524 ist ihr erster Ornamentstich datirt. Barthel Beham, der Italien gesehen, bevorzugte die figürlichen Darstellungen. Hans Sebald Beham entnimmt seine Formelemente wesentlich den Pilasterfüllungen Zoan Andrea's. Die Stiche des Meisters J. B. sind von 1528/29 datirt. Penczs Ornamente scheinen in den Anfang der dreißiger Jahre zu fallen, während die für die ganze Entwickelung sehr wichtigen ornamentalen Radirungen des Regensburgers Altdorfer der Zeit kurz vor 1530 angehören dürften. Damit findet der erste Abschnitt dieser Entwickelung seinen Abschluß.



Fig. 4. Wenzel Jamnitzer (Zeichnung, Berlin).

Von c. 1530 wird das Auftreten Flötners datirt, der bereits um die Mitte der zwanziger Jahre Italien besucht haben muß und von dem das Berliner Kabinet ein paar reich durchgebildete Zeichnungen von 1527 zu Prachtmöbeln besitzt. Doch dürfte der Schwerpunkt seiner Wirksamkeit erst in die zweite Periode der Nürnberger Bewegung, in die vierziger Jahre fallen. Da erst wenigstens lassen sich gleichstrebende Meister neben ihm feststellen.

Das Hauptinteresse nimmt während der dreißiger Jahre der Westfale Aldegrever für sich in Anspruch, der selbständigste unter den Kleinmeistern, der stets verschiedenartig ist und während seiner ersten Periode (1527—39), von den Anregungen H. S. Behams und des Meisters G. J. ausgehend, eine reiche aufsteigende Entwickelung durchmacht. Geneigt, sich für kürzere Zeit zu spezialisiren, liefert er 1536 den ersten vollständigen Dolchentwurf und schafft Meisterwerke der Verzierungskunst, wie die hier abgebildete Querfüllung von 1533 (B. 260, s. Fig. 1). Von ihm beeinflußt wirkt der von Lichtwark so genannte Meister mit den Pferdeköpfen, der vielleicht ein Kölner war.

In Augsburg ist zu gleicher Zeit der Thätigkeit der Hopfer zu gedenken, welche bis gegen 1530 andauerte und namentlich Kopien nach italienischen Vorbildern lieferte; dann

des Steynerschen Modelbuches von 1534, welches starken italienischen Einfluß, aber in durchaus selbständiger Verarbeitung zeigt.

Sehr mannigfaltig gestaltete sich die zweite Periode der Nürnberger Entwickelung (1540—50). Da tritt 1543 Hirschvogel auf, der bereits die Maureske, das hangende Tuch und das Rollwerk verwendet, doch offenbar nach Flötners Vorgang (S. 35) und nachdem Holbein erstere Form bereits zur Anwendung gebracht hatte. Flötners Mauresfenbuch erschien zwar erst 1548, also zwei Jahre nach dessen Tod, sein Inhalt muß aber bereits spätestens aus dem Anfang der vierziger Jahre stammen. Sehr fruchtbringend sind die Untersuchungen über die drei Gruppen von Mauresken, welche sich in diesem Werk finden und, wie nachgewiesen wird, zum Teil mit Renaissancemotiven, auch Tierformen, vermischt sind; ferner über Virgil Solis, diesen Meister von so frischer und zart naiver Eigenart in den Anfängen seiner Thätigkeit, die hier in den Anfang der vierziger Jahre versetzt werden. Seine vier Maureskenfolgen, welche das Motiv in durchaus deutschem Sinn verarbeiten, werden einer eingehenden Analyse unterzogen; ihm werden auch die Darstellungen in Rivius' Vitruv von 1547 zugeschrieben. 1546 sehen wir den berühmten Goldschmied Wenzel Jamnitzer, der auch als Radirer thätig war, in einer Zeichnung der Berliner Ornamentstichsammlung (s. Fig. 4) die Verbindung des Rollwerkes mit der Maureske vollziehen. Die Frage, ob er Bergau's Annahme gemäß mit dem Meister von 1551 zu identifiziren sei, wird hier als eine solche, deren Entscheidung noch aussteht, behandelt. Mit letztgenanntem eigenartigen Meister, der diese ganze Entwickelung zum Abschluß bringt, beschäftigt sich der Verfasser mit besonderer Vorliebe. Es wird konstatirt, daß derselbe sich von V. Solis durch seine Vorliebe für Querteilungen an Pokalen (s. Fig. 5), bisweilen in übertriebenem Maße bis zur Zahl von 60 und 70 angewendet, unterscheidet und daß fast ein Drittel seiner Gefäße einem Typus angehört, von welchem bei keinem der übrigen deutschen Stecher auch nur eine Spur zu finden ist.



Fig. 5. Der Meister von 1551.

Neben dieser frischen, vorwärtsstrebenden Bewegung geht in Nürnberg gleichzeitig eine andere, sich wiederum streng an Italien schließende und wiederum von H. S. Beham an-

geführte Bewegung her. Sie bezeichnete Behams zweite Periode, von 1543 an. Aber sie ist nicht besonders glücklich in ihren Resultaten, wie sie denn auch im wesentlichen beim Kopiren der fremden Vorlagen stehen bleibt. Und wieder ist es Aldegrever in Westfalen, der sich in seiner zweiten, durch eine längere Pause, ebenso wie bei Beham, von der ersten getrennten Periode (1549—53) durch dieses Beispiel beinflussen läßt, ohne jedoch dem von ihm früher Geleisteten Ebenbürtiges an die Seite setzen zu können.

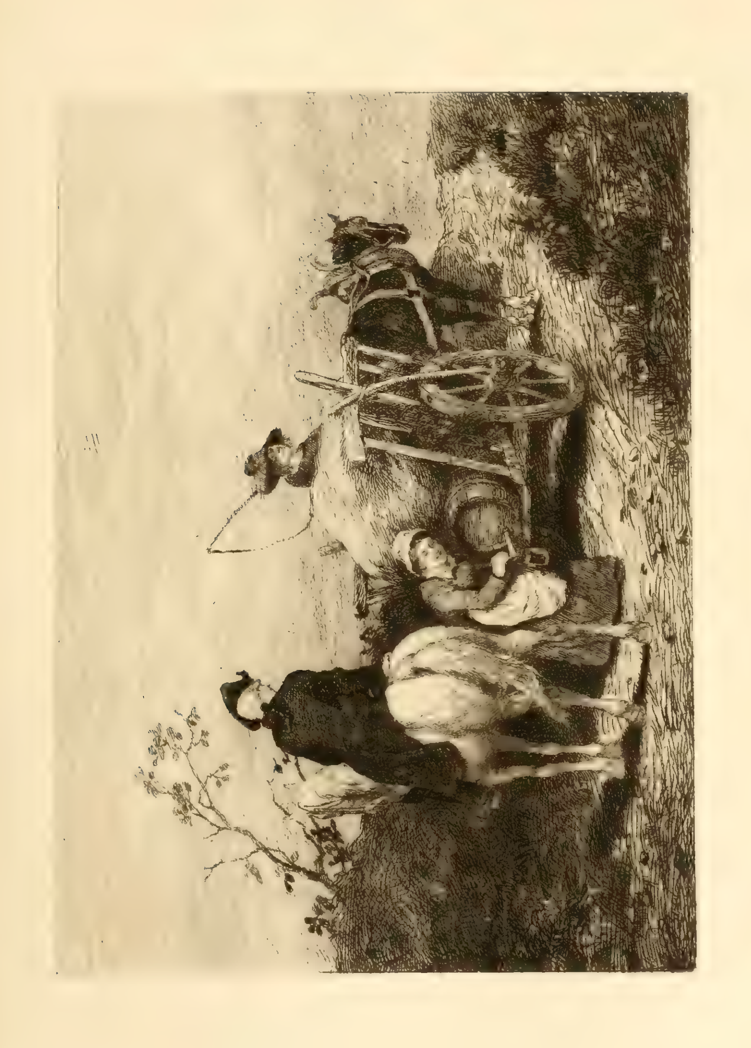
Wir müssen uns mit der Heraushebung dieser Einzelheiten aus dem reichen Inhalt des Buches begnügen und können zum Schluß nur nicht unterlassen, unserem Bedauern darüber Ausdruck zu geben, daß der Verfasser sich auf die Ornamentstiche beschränkt und bloß gelegentlich, wo solches gar nicht zu umgehen war, wie bei den großen Meistern Holbein und Dürer, welche nur Zeichnungen für Ornamente geliefert haben, auch die übrigen zeichnenden Künste herangezogen habe. Dann hätte im Zusammenhang mit einer grundlegenden Untersuchung über die vorhergehende Entwickelung des italienischen Ornamentes gleich eine abschließende Geschichte des deutschen Ornamentes zur Zeit der Kleinmeister geboten werden können. Doch müssen wir schon für die vorliegenden ergebnisreichen Untersuchungen dankbar sein.

W. v. Seidlitz.

Notiz.

* Der improvisirte Trunk, Originalradirung von H. Breling. Der Urheber dieses anmutig erfundenen und wirkungsvoll radirten Blättchens ist der 1849 in Burgdorf (Provinz Hannover) geborene Genremaler und Radirer Heinrich Breling, der wie sein Lehrer Wilh. Diez in München vornehmlich in kleinen, fein ausgeführten farbigen Darstellungen aus dem Zeitalter des Dreißigjährigen Krieges mit glücklichem Erfolge sich bewegt und schon vor Jahren im Auftrage des Königs Ludwig II. zahlreiche Bildchen von minutiöser Ausführung geliefert hat. Die Scene unseres Blattes spielt im vorigen Jahrhundert; ein junger Kavalier hält neben einem Bauernkarren, von dem die Frau herabgestiegen ist, um den Reiter aus dem Fasse zu laben, während der Mann, der gutwillig seinen Gaul angehalten hat, lächelnd sich umschaut. Der Vorgang trägt in allen Zügen das Gepräge schlichter Lebenswahrheit und Unmittelbarkeit.





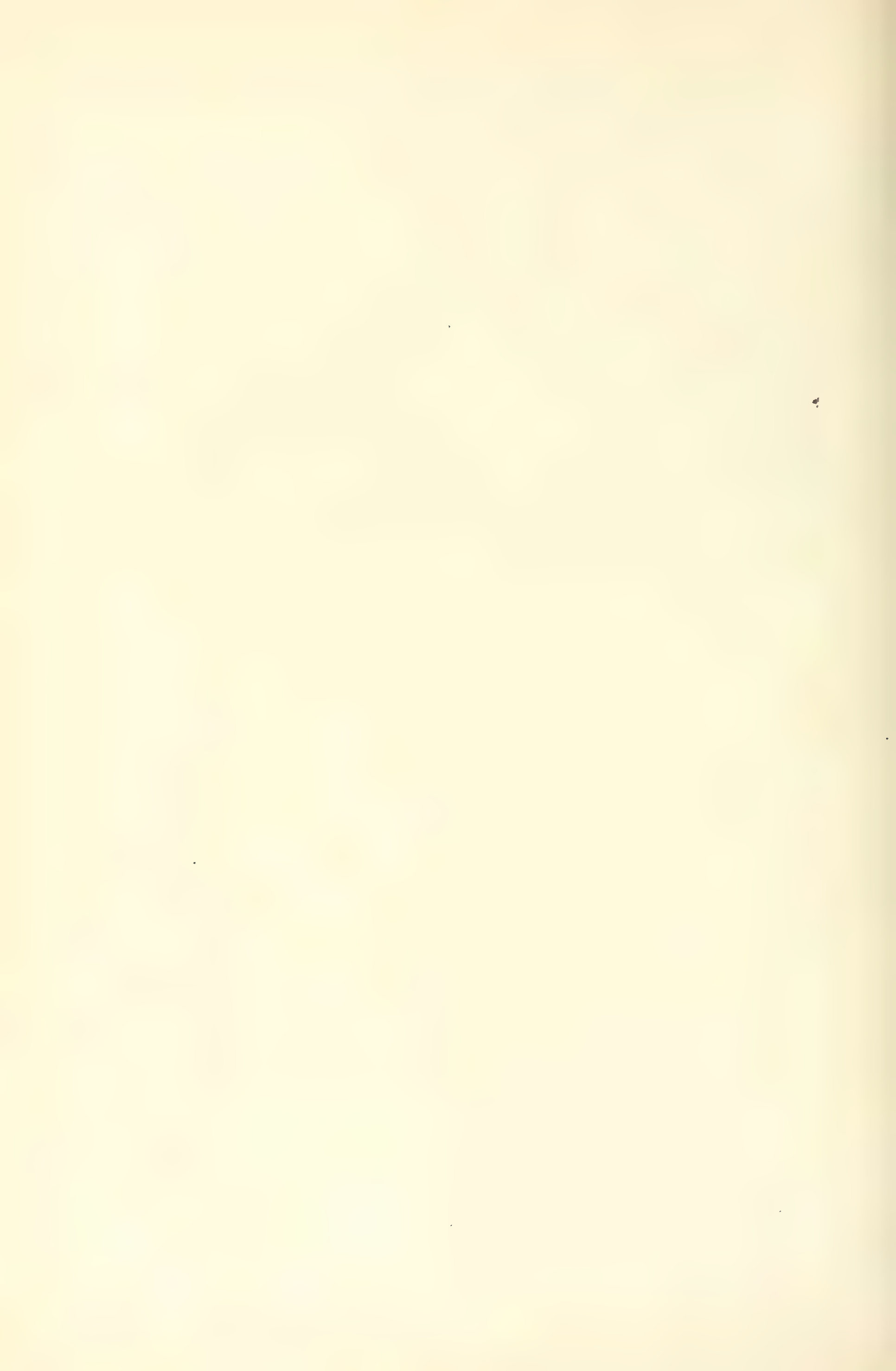




Fig. 1. Schloß Kronborg.

Denkmäler der Renaissance in Dänemark.

Mit Abbildungen.



Durch die Einführung der Reformation in Dänemark (1536) wurden die inneren Verhältnisse des dänischen Staates vollkommen neu gestaltet; die Adelspartei, welche während des Mittelalters Macht und Einfluß mit der Geistlichkeit geteilt hatte, sah sich nun mit einem Schlage von ihrem mächtigen Nebenbuhler befreit und setzte sich allmählich in den Besitz von großen Reichtümern, indem sie einen bedeutenden Teil der Kirchengüter an sich zu reißen wußte. König Friedrich II. (1559—1588) war dem Adel geneigt und schützte seine Rechte und Privilegien, und so sehen wir in der ersten Zeit jener Epoche künstlerischer Thätigkeit, welche vom Ende des XVI. bis über die Mitte des XVII. Jahrhunderts in Dänemark sich entwickelte, den Adel in voller Blüte. Eine große Zahl von Edelsitzen verdankt dieser Zeit ihre Entstehung, und die vermehrte Pracht des höfischen Lebens bot den freien Künsten Anlaß zur Thätigkeit. Glückliche Kriege vermehrten das Ansehen des Staates nach außen, und ein tüchtiger Finanzminister verstand es, die Staatseinkünfte zu regeln und den Staatssäckel zu füllen. Nun begann auch das Herrscherhaus festeren Boden zu fühlen. Schloß und Festung Kronborg wird errichtet zur Sicherung des Öresundzolles, und damit beginnt eine glänzende Bauepoche in Dänemark, deren hauptsächlichster Förderer Christian IV. (1596—1648), Friedrichs Nachfolger, ist. In ihm haben wir einen Monarchen von hervorragender Bedeutung zu schätzen. Freisinnig, hochherzig, war er stets dem Fortschritt geneigt, und auf allen Gebieten seiner Regierungsthätigkeit zeigte er eine selbständige Tüchtigkeit; was ihn uns aber besonders

anziehend machen muß, ist seine Liebe zu Kunst und Wissenschaft. Er war ritterlich gesinnt; hegte und pflegte das Waffenhandwerk wie die ritterlichen Spiele; glänzende Waffenthaten, namentlich zur See, werden von ihm erzählt, und sein persönlicher Mut führte die Entscheidung gar oft mit sich; im Ringelrennen war er Meister, und noch in seinem 57. Jahre blieb er Sieger in den öffentlichen Spielen, die zur Feier der Hochzeit seines Sohnes veranstaltet wurden. Und bei alledem verließ ihn nie die Verehrung für die Künste des Friedens; schon als Jüngling zeigte er auf dem Gebiete der Schiffsbaukunst große technische Talente; später bethätigte er dieselben bei Erbauung von Festungen, Anlage von Städten, und selbst die Pläne zu seinen Schlössern stammen teilweise direkt von ihm, so daß wir das seltene Beispiel eines „königlichen Baumeisters" in ihm zu sehen haben. Leider haben innere Zwistigkeiten, die Reibung zwischen den Ständen, die Entfaltung seiner Fähigkeiten zum Teil verhindert und manche seiner vortrefflichen Einrichtungen zum Wohle des Landes um ihre Früchte gebracht. Er suchte, soviel es der übermütige Adel erlaubte, den Bürgerstand zu heben und dem Bauernstande seine drückenden Lasten zu erleichtern, allein gegen Ende seiner Regierung gewann der Adel wieder das Übergewicht, und erst unter seinem Nachfolger kam die von ihm geförderte Strömung zum Durchbruch; die Geistlichkeit, nunmehr mit den Bürgern vereint, brach die Macht des Adels und festigte die Stellung des Herrscherhauses. Begreiflicherweise haben diese heftigen inneren Bewegungen die rasch aufgeblühte Kunst in ihrer Weiterentwicklung wieder gehemmt, so daß in den verhältnismäßig kurzen Zeitraum von kaum einem Jahrhundert Beginn, Blüte und Verfall der sogenannten „Dänischen Renaissance" fällt, fast, möchte man sagen, unmittelbar geknüpft an die Lebensschicksale König Christians IV.

Wenn wir nach diesen historischen Betrachtungen an das Studium der erhaltenen Baudenkmäler gehen, wird uns das Verständnis derselben in vielen Beziehungen erleichtert, denn wir haben es fast ausschließlich mit Bauten König Christians zu thun; er prägte ihnen den Charakter auf, und die Kultur seiner Zeit ist es, welche sich in ihnen widerspiegelt. Was nun die künstlerische Seite dieser Denkmäler anbelangt, so äußert sich in ihnen allerdings nicht eine vollkommen selbstständig entwickelte Bauweise, die allein auf alten Bautraditionen des Landes fußt, sondern sie schließen sich ziemlich nahe an die damals in Norddeutschland herrschende Richtung an. Teils freundschaftliche, teils verwandtschaftliche Beziehungen verbanden die norddeutschen Höfe mit dem dänischen Herrscherhause; Christian IV. verlebte selbst seine erste Jugendzeit bei seinen Großeltern in Mecklenburg; es darf uns daher nicht wundern, daß, während im Volke selbst heute noch alte skandinavische Kunsttraditionen sich erhalten haben (z. B. in Kleidung und Hausgerät), der Hof sich bei der Lösung größerer künstlerischer Aufgaben ausländischer Kräfte bediente.

Den Anfang machte schon Friedrich II., indem er beim Umbau der alten befestigten Burg Örekrog bei Helsingör den Baumeister Hans v. Dieskau aus Leipzig zu Rate zog. Der Neubau des Schlosses Kronborg wurde im Jahre 1574 begonnen und erst gegen 1585 im Äußeren fertig gestellt. Antonius Obergen aus Mecheln scheint der eigentliche Architekt des Baues gewesen zu sein, und ihm wird auch die Wahl des Materials zugeschrieben; wenn man hört, daß der Sandstein aus Brüchen von Bergen und Gotland herbeigeschafft werden mußte, begreift man aber, daß Kronborg der einzige größere Steinbau des Landes damals geblieben ist und daß man später hauptsächlich Rohziegelbauten mit geringer Verwendung von Stein aufzuführen pflegte.

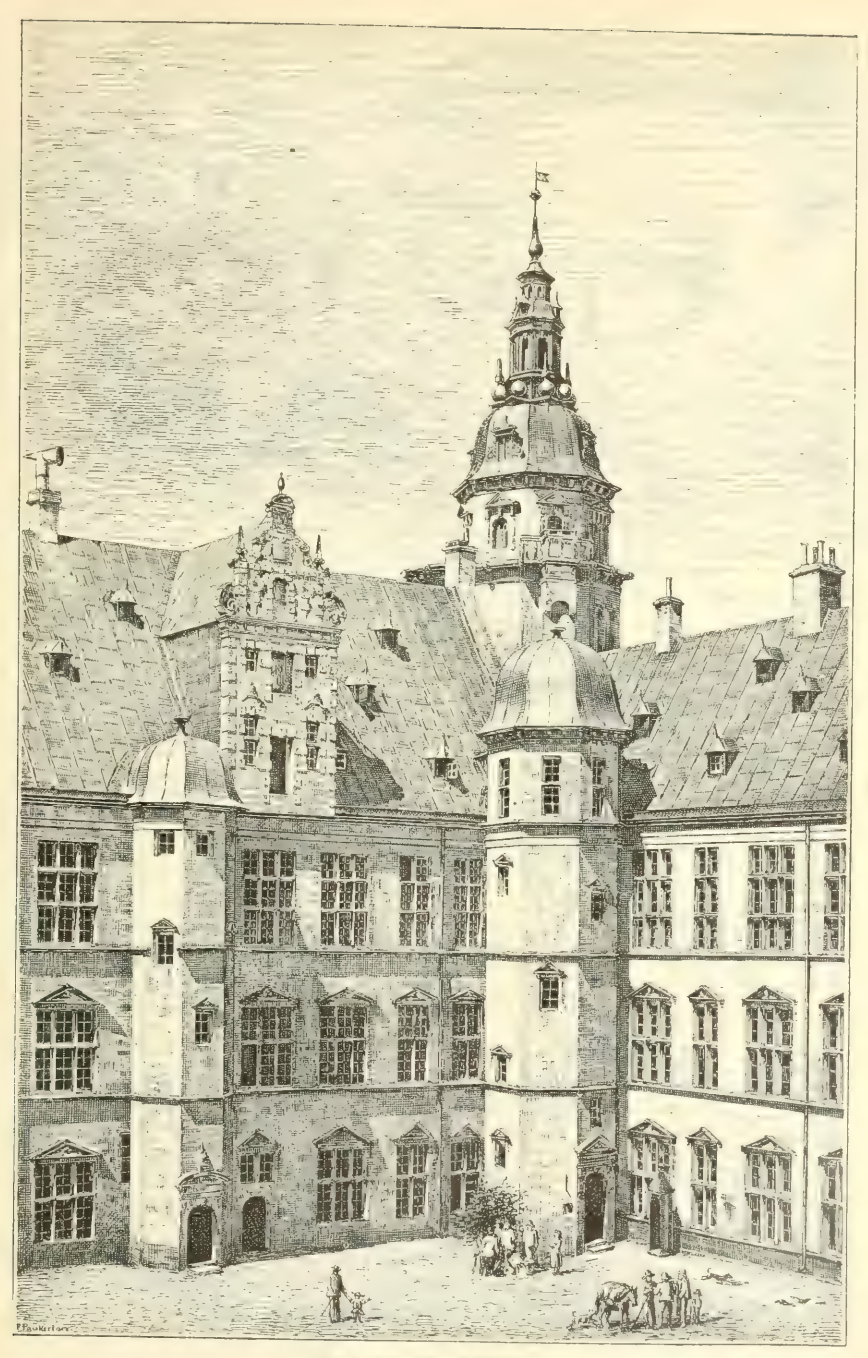


Fig. 2. Hof von Schloß Kronborg.

Im Jahre 1629 zerstörte ein heftiger Brand einen großen Teil des Baues, den Christian IV. (1635—1637) wieder herstellen ließ, so daß die jetzige äußere Gestalt (Fig. 1), namentlich was die Turmspitzengiebel und Dacherker betrifft, jener späteren Zeit zuzuschreiben ist. Der anziehende Bau besteht aus vier Flügeln, welche einen fast quadratischen Hof einschließen; auf drei Seiten sind außen Wälle und Gräben, auf der vierten Seiten brandet das Meer. Achteckige Türmchen betonen die Ecken, und Treppentürmchen und ein größerer Kirchturm beleben den Hof (Fig. 2). In den Detailformen der Architektur zeigen sich schon Motive und Ideen, die wir bei den Bauten Christians IV. finden werden und dann näher betrachten wollen, nur ist in Kronborg alles Ornamentale feiner und zierlicher, aber auch maßvoller (Fig. 3 bis 5). Ursprünglich war ein Flügel des Schlosses niedriger als die anderen drei und mit einer Terrasse gekrönt, eine Anlage, welche für die

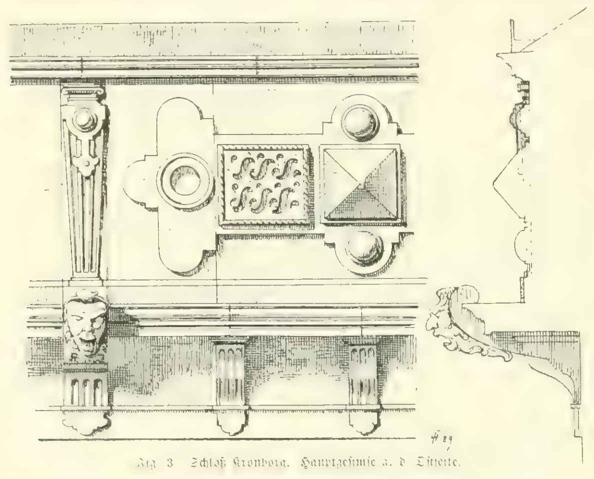


Fig. 3. Schloß Kronborg. Hauptgesimse a. d. Ostseite.

großen dänischen Schloßbauten charakteristisch ist; in der reichsten Ausbildung zeigt sie sich bei dem Schlosse Fredriksborg, dem Hauptwerk Christians IV.

Auch dieser Bau steht auf der Stelle einer früheren Anlage, die von Friedrich II. stammt, und von der noch zwei runde Türme erhalten sind. Fredriksborg giebt ein anschauliches Bild einer entwickelten Schloßanlage jener Zeit, bestimmt, einen prunkvollen Fürstensitz zu bilden (Fig. 6 u. 7). Drei Inseln des Sees bei Hilleröd sind vollkommen verbaut; an dem nächstgelegenen Ufer erstreckt sich ein ausgedehnter Park mit einer langen Bahn, die wohl für das Ringstechen benutzt wurde; wenigstens trägt ein zu dieser Bahn führender freistehender Thorbogen noch heute den Namen Ringelrennenportal.

Über die erste Brücke gelangt man zu den Wirtschaftsgebäuden; zwischen diesen hindurchschreitend führt uns eine zweite S förmige Brücke zu einem mächtigen Thorturm, der den Eingang in den Vorhof bildet. Rechts und links stehen Gebäude für Beamtenwohnungen und Kanzleizwecke und vor uns liegt auf der letzten Insel der eigentliche Schloßbau, an allen Seiten von Wasser bespült. Der niedrige Eingangstrakt hat die Terrasse und gestattet schon von außen den Anblick der drei anderen mächtigen Flügel, die durch vier Stockwerke reichend, den großen rechteckigen Hof umschließen; diesen müssen

wir uns als Schauplatz festlicher Aufzüge und öffentlicher Huldigungen vorstellen, dann ist seine reiche Ausbildung und namentlich die Loggia gegenüber der Eingangsseite erklärt; aber auch die Seeseite ist mit Ecktürmchen und Erkern gegliedert, und wenn man sich das Wasser ringsum mit den phantastischen Kähnen und ihren farbenprächtigen geschmückten Insassen belebt denkt, wie es die Feste der Renaissancezeit stets mit sich brachten, so erscheinen die großen roten Massen des Schlosses, die aus dem See hervorzuwachsen scheinen, mit ihren Turmspitzen und Giebeln als der würdige Hintergrund des lebendigen Bildes. Die Architektur Fredriksborgs ist besonders charakterisch für die Bauart Christians IV., der an diesem Bau sowie an dem kleinen Schlößchen Rosenborg in Kopenhagen (1610—1625, damals außerhalb der Wälle in einem Lustgarten erbaut), sich mit besonderer Vorliebe beteiligt hat. Die mittelalterlichen Baugedanken treten noch bei allen konstruktiven Fragen in den Vordergrund, während der Renaissancecharakter sich mehr in den dekorativen und ornamentalen Bautheilen ausprägt; wie in so vielen Denkmälern der sogenannten deutschen Renaissance, namentlich in den nördlichen Gegenden Deutschlands, kommt also nur ein Kompromiß der alten Traditionen mit der neuen Strömung zu stande. Die Treppen werden durchweg in polygonalen Treppentürmchen vor die Fronten gestellt; die großen Fenster mit ihren nackten geraden Steingewänden und Pfosten haben nur wie zum Aufputz ein mageres Giebelchen als Verdachung; bei der Schloßkapelle sind gar noch einfache Spitzenbogenfenster mit Maßwerk üblich. Im Innern der Kapelle werden die alten Netzgewölbe beibehalten, nur mit Festons und Kartuschen reich dekorirt. Die großen Flächen des Ziegelrohbaues werden einfach gemustert und durch schmale Steinbänder unterbrochen; auch die Eckquadern bestehen aus auffallend dünnen Steinplatten, was wohl durch die Beschaffenheit des Sandsteinmaterials bedingt wurde. Im Gegensatz zu dieser einfachen und strengen Behandlung der mehr konstruktiven Bauteile steht eine reiche, sogar üppige Ausbildung der Portale, des Wandbrunnens in der Loggia. Namentlich letztere hat

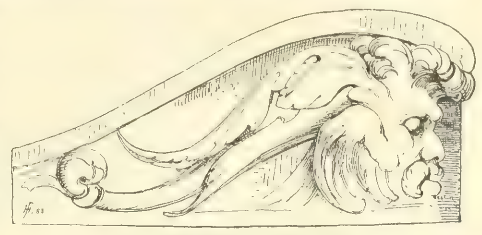


Fig. 4. Schloß Kronborg. Treppenwange.

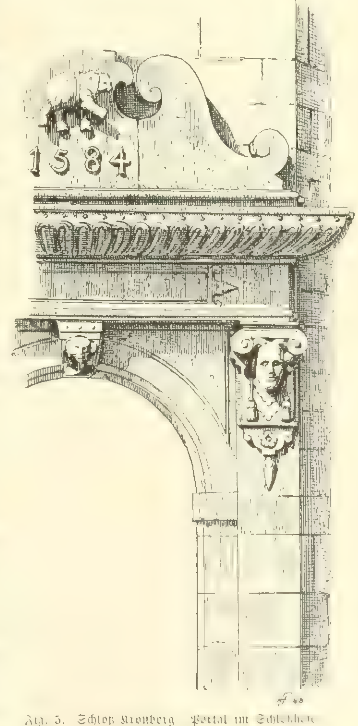


Fig. 5. Schloß Kronborg. Portal im Schloßhof.

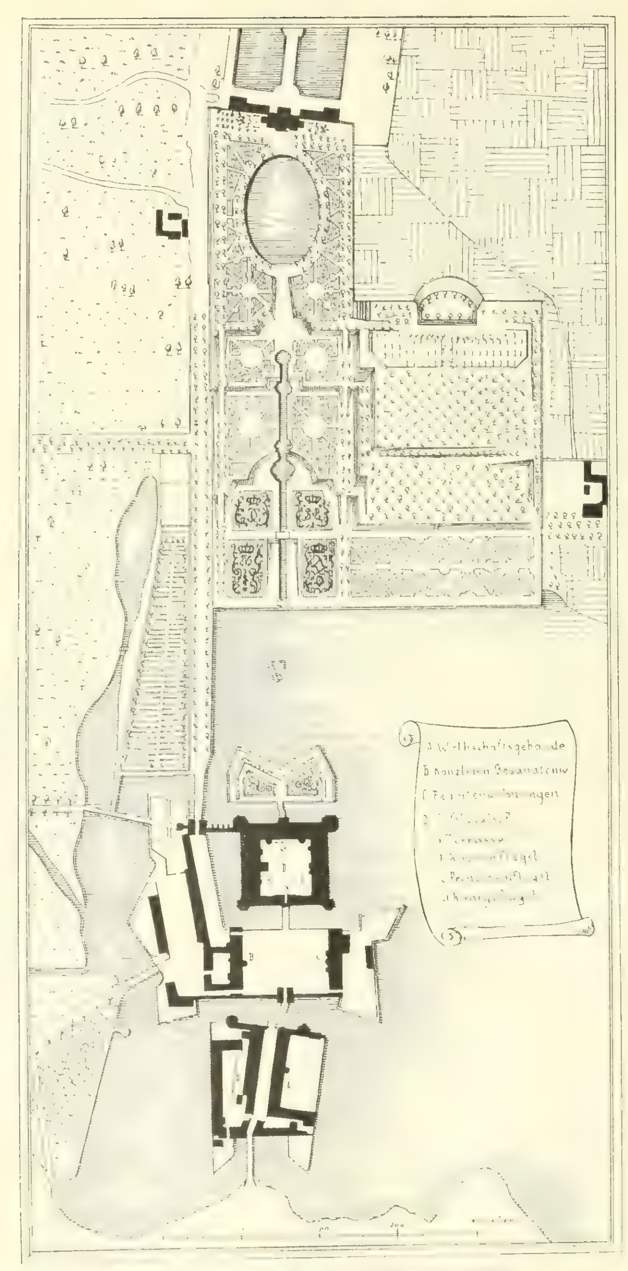


Fig. 7. Plan des Schlosses Fredriksborg nach Lauritz de Thurah.

einen dem Bau fremden Charakter und wurde auch nachweislich 1621 von Lorentz Peitersen Sweis aus Amsterdam der fertigen Fassade vorgebaut. Die Terrasse wurde im Auftrage des Königs, weil sie anfänglich zu einfach und klein war, abgebrochen und 1619 von Hans v. Steenwinkel reicher und prächtiger wieder aufgeführt; beide Bauteile bilden augenfällige Prunkstücke für die Außenarchitektur. Eine eigentümliche Neigung zur Üppigkeit zeigt sich auch in der Ausbildung der Turmhelme; beim Schlößchen Rosenborg sind sie höchst graziös mit einfachen achteckigen Etagen, die sich luftig durchbrochen übereinander bauen, bis sie in reichen schmiedeeisernen Wetterfahnen endigen.



Fig. 6. Schloß Fredriksborg.

In Fredriksborg jedoch finden wir eine ganze Skala von den kleinen achteckigen Treppentürmchen bis zu dem kolossalen viereckigen Thorturm, dessen Haube ein so kühnes Übereinandertürmen von Detailformen zeigt, daß man meinen kann, der Baumeister wollte mit den mittelalterlichen Steinhelmen in der Höhe wetteifern. In dem „Dänischen Vitruvius" v. Lauritz de Thurah (Kopenhagen 1746) sind Abbildungen von einigen inzwischen abgebrannten Kirchtürmen erhalten, die zeigen, daß diese Neigung zu abenteuerlichen Helmbildungen damals in Kopenhagen sehr heftig gewesen sein muß. Da Fredriksborg (1859) leider gleichfalls einem heftigen Brande zum Opfer fiel, aus dem nur ein Teil der höchst anziehenden Schloßkapelle (Fig. 8) gänzlich in seiner ursprünglichen Gestalt erhalten blieb, und die allerdings mit großem Aufwande durchgeführte Wiederherstellung der neuesten Zeit angehört, müssen wir uns in Bezug auf die Ausgestaltung der Innenräume an das kleine Schlößchen Rosenborg halten. Dort ist der Audienzsaal, das Arbeitszimmer und das Schlafgemach Christians IV. noch im ursprünglichen Zustande und heute, als dem historischen Museum der dänischen Könige angehörig, auch mit

Kleidern, Möbeln und Werken der Kleinkunst, die aus jener Zeit stammen, ausgeschmückt; getäfelte Wände und Decken mit eingefügten Gemälden beweisen, daß man auch die Innenräume mit großem Prunk auszustatten liebte. Der Maler und Tapetenweber Carel van Mander aus Delft wurde 1616 nach Dänemark berufen, um große Gobelins, welche Begebenheiten aus den schwedischen Kriegen Christians IV. darstellten, anzufertigen. Reiche, stark plastische Decken mit Amoretten, Kartuschen und Festons zeigen, wie ausgebildet die Stucktechnik war, und einige prächtige Möbel, namentlich ein großes Paradebett im altnordischen Museum in Kopenhagen sind vorzügliche Arbeiten der dänischen Holzbildhauerei. Die Tischlerei und Schnitzerei scheinen damals mit besonderer Vorliebe getrieben worden zu sein; es sind auch reiche und schöne Hausthore erhalten (so an der Holmenskirche, der Heiligen Geistkirche und der Schloßkapelle in Fredriksborg), und durch viele Detailformen der Steinarchitektur selbst wird man an die für das Möbel charakteristischen Motive erinnert.

Wenn auch die beiden Schloßbauten das Hauptaugenmerk des Königs auf sich zogen, so bethätigte er seine Baulust doch auch an einigen Kirchenbauten. Die Trinitatiskirche wurde errichtet und die Holmenskirche erfuhr durch ihn eine wesentliche Umgestaltung; doch erst unter seinem Nachfolger (1661 u. 1662) erhielt dieselbe ihren hauptsächlichsten künstlerischen Schmuck, jene reichen Prunkstücke, den Altar und die Kanzel, welche der Bildschnitzer Abel Schroeder aus Naestved in Seeland anfertigte. Ein bedeutender Bau Christians IV. hat uns aber noch zu beschäftigen, der zugleich der Ausdruck seiner Bestrebungen ist, dem Bürgerstande nützlich und fördernd entgegenzukommen: die Börse (Fig. 9). Hier begegnen wir dem schon früher genannten Hans von Steenwinckel als „Königlicher Majestät General Architekten und Baumeister", und es ist sehr wahrscheinlich, daß der Entwurf ihm zuzuschreiben ist. Der über einem rechteckigen Grundriß errichtete Bau war ursprünglich einfach und schmucklos, erhielt aber dann (1624—1626) reiche Giebelfassaden und eine große Zahl kleiner Dachgiebel an den Seitenfassaden, die dem Ganzen ein höchst lebendiges Aussehen verleihen. Die Flächen sind durch schmale, mit Hermen verzierte Lisenen gegliedert, und auch die übrigen Detailformen der Architektur verraten eine eingehendere Durchbildung, als wir es bei den bisher betrachteten Bauwerken gefunden haben; dabei kann aber die Behandlung derselben ein Anlehnen an die der Schreinerei eigentümliche Ausdrucksweise nicht verbergen. Derselbe Hans von Steenwinckel baute auch des Königs Grabkapelle im Dome zu Roeskilde (1617), an der namentlich die große Giebelfassade sehr bemerkenswert ist. Der Innenraum hat später Umgestaltungen erfahren.

Die gleichzeitige Privatarchitektur hat uns wenig Anhaltspunkte übrig gelassen.

Dyvekens Haus am Amagertorv (im Jahre 1616 für den Bürgermeister Matthias Hansen erbaut), ist ein zweigiebeliger Bau, dessen Fassadenbehandlung denselben flachen und unbestimmten Charakter hat, wie gleichzeitige Giebel in Danzig. Es ist das einzige erhaltene Privathaus von architektonischer Durchbildung, und so liegt die Vermutung nahe, daß das bürgerliche Wohnhaus damals hauptsächlich Fachwerkscharakter hatte (in Helsingör sind noch einige einfache Häuser erhalten), und daß die vielen Brände, von denen Kopenhagen heimgesucht wurde, dieselben vernichteten.

So hätten wir denn die wichtigsten Denkmäler der dänischen Renaissance überblickt, die erst in der letzten Zeit in Deutschland eine eingehendere Beachtung gefunden haben; eine kürzlich erschienene Publikation in Lichtdrucken, ausgewählt vom Architekten F. S. Meckel

mann mit deutschem Text von Etatsrath F. Meldahl, Direktor der kgl. Kunstakademie in Kopenhagen, giebt uns eine zusammenhängende Darstellung der ganzen Bauepoche:

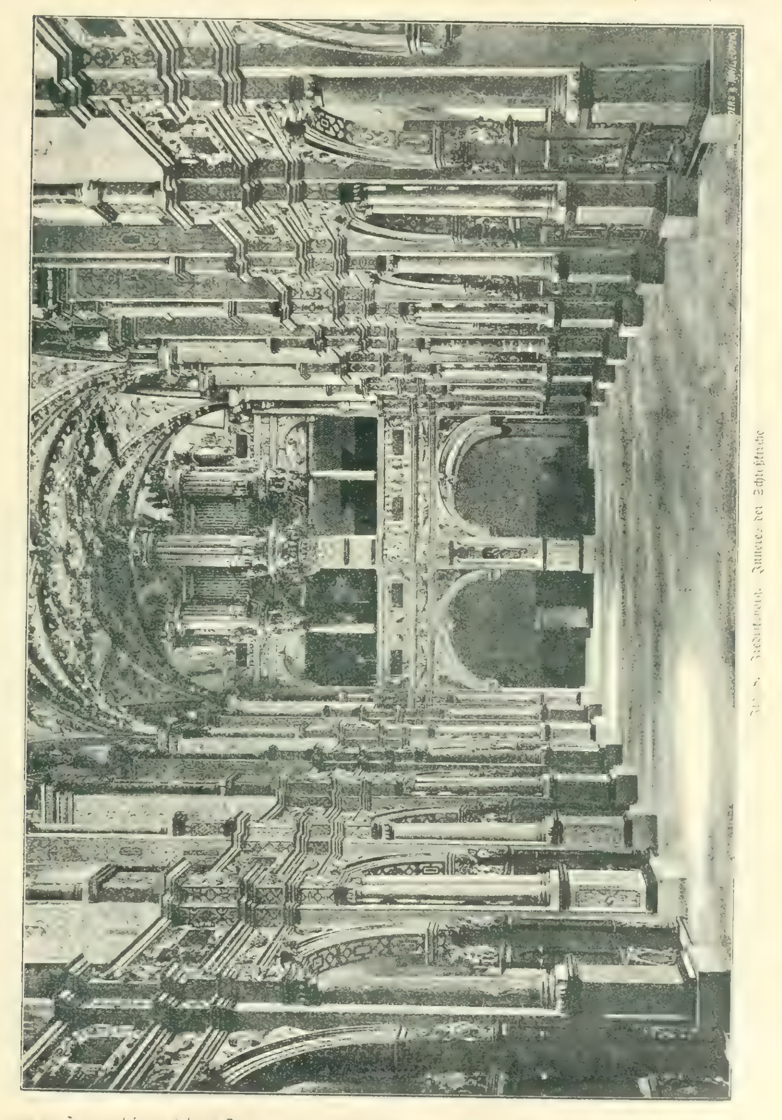


Abb. 5. Frederiksborg. Inneres der Schloßkirche.

nur muß man die aus dem Innern von Fredriksborg zur Darstellung gebrachten modernen Ausführungen von den Ansichten der alten trennen; was schon mit Hilfe der ausführlichen baugeschichtlichen Notizen, die in dem Werke enthalten sind, leicht möglich ist.

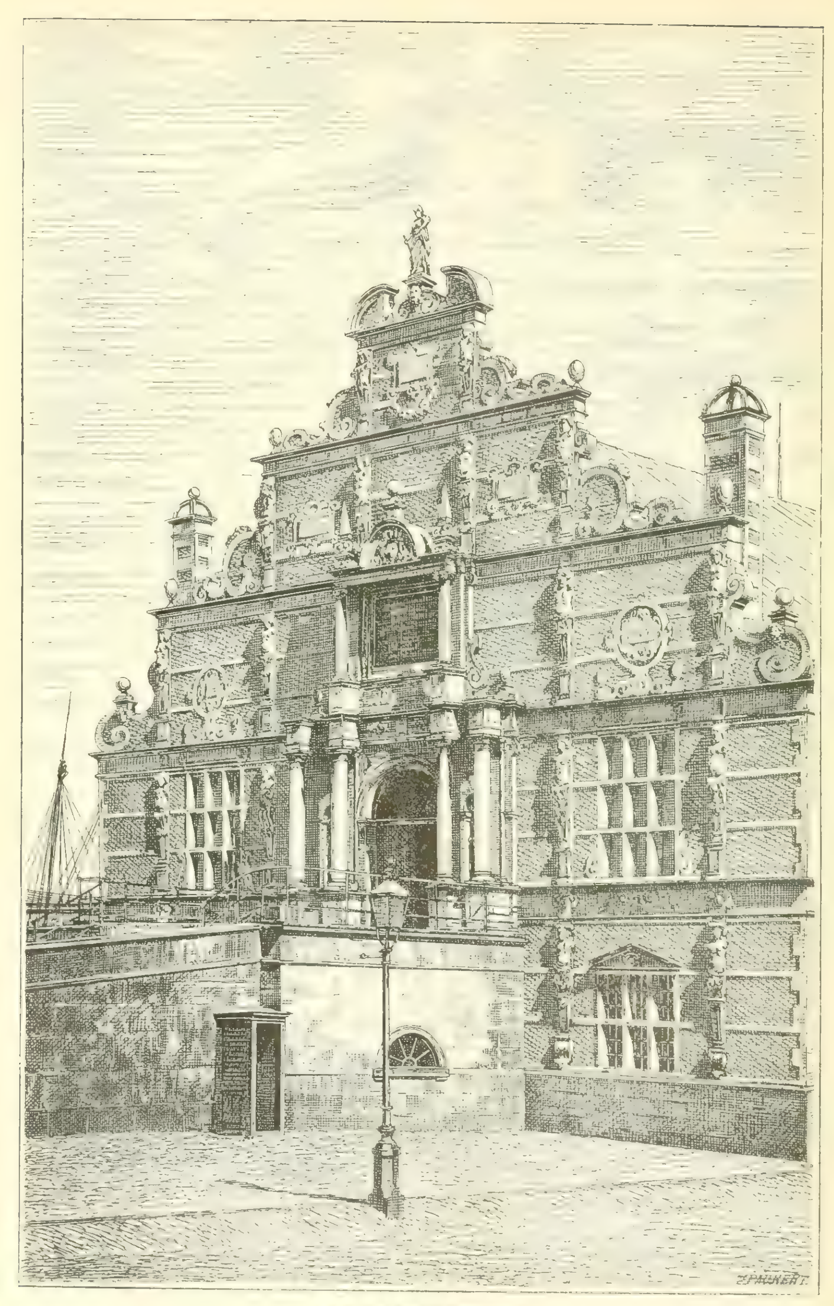
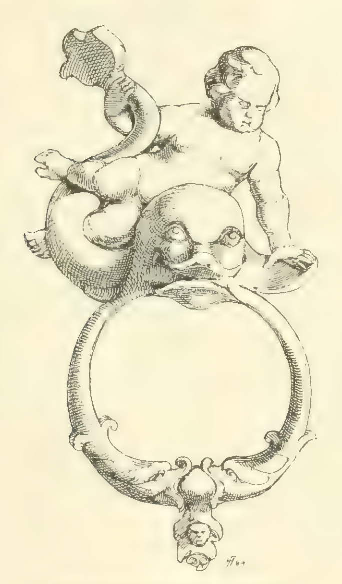


Fig. 9. Die Börse in Kopenhagen

Ferner muß man sich, namentlich bei den Schloßbauten, die anziehende landschaftliche Umgebung hinzudenken, für welche dieselben wohl berechnet sind. Aber auch die Börse, an einem stets von Schiffen belebten Kanal gelegen, hat einen zu ihrer Umgebung gut gestimmten Charakter, so daß alle die Bauwerke mit dem Grund und Boden innig verwachsen erscheinen, auf welchem sie stehen. Sie sind darum auch ein mit Recht wohlgehütetes Eigentum der dänischen Nation geworden, das dieselbe zu schätzen und zu würdigen weiß.

A. F. Fischel.



Thürklopfer aus der Kirche in Helsingör.



Wie sah Goethe aus?

Ein Versuch, diese Frage zu beantworten.

Von Ph. Weilbach.

Mit einer Tafel.

Die anziehende Zusammenstellung von Goethebildnissen, welche Herr Professor Fr. Zarncke mit so viel Liebe zu seiner Aufgabe im XI. Bande der Abhandlungen der philologisch-historischen Klasse der königl. sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften publizirt hat, ist gewiß allen Freunden der Persönlichkeit Goethe's eine bedeutungsvolle Gabe gewesen, besonders in der Heimat des Dichters. Jedoch auch in Dänemark, wo die frühere Generation der Ästhetisch-Gebildeten und zum Teil ihre Epigonen im höchsten Grade nicht allein den Dichter, sondern auch den Menschen Goethe liebten und bewunderten, haben diese Bildnisse Anklang gefunden. Der Verfasser hat die Bildnissammlung mit einem gründlichen raisonnirenden Texte begleitet, und der einsichtsvolle Leser wird ihm dankbar sein für alles, was er darin zur Orientirung und zur Zeitbestimmung geleistet hat. Wer anderes darin suchen will, mißversteht die Absicht des Verfassers.

Durchsieht man nun mit Aufmerksamkeit diese ganze Sammlung von Bildnissen, von der Jugend Goethe's an bis zu seinem Tode, so drängt sich bald das Bedürfnis auf, aus der auf den ersten Blick fastunüberschaubaren Menge von mehr oder weniger künstlerisch gelungenen Bildnissen, bei denen die reelle Ähnlichkeit bisweilen in Frage zu stellen sein möchte, ausfindig zu machen, wie man sich die wirkliche Form des Kopfes, das volle Antlitz oder wenigstens den Aufbau des Schädels und der einzelnen Gesichtszüge vorzustellen habe.

Da drängt sich mir die Frage entgegen: Hat diese Aufgabe in Deutschland nicht schon längst ihre Lösung gefunden? Ist mein Versuch nicht schon ein ganz überflüssiger? Eine Abhandlung mit dem Titel wie K. J. Schröers „Goethe's äußere Erscheinung" muß ja alles gesagt haben! Nun, dieses liebenswürdige Büchlein giebt wohl einen geistvollen Gesamteindruck von der Persönlichkeit Goethe's, und besonders wird unsere Einbildungskraft auf die angenehmste Weise angeregt beim Lesen der vielen Schilderungen von Zeitgenossen, die nicht genug hervorheben können, welchen unerklärlichen Zauber Goethe's „Erscheinung" auf Gebildete und Ungebildete machte. Das Titelbild zeigt uns auch eine Reihe von Goethebildnissen nach der Zeitfolge geordnet, der Text sagt uns aber nicht, daß der Verfasser versucht hat, sich eine deutliche Vorstellung von der wirk-



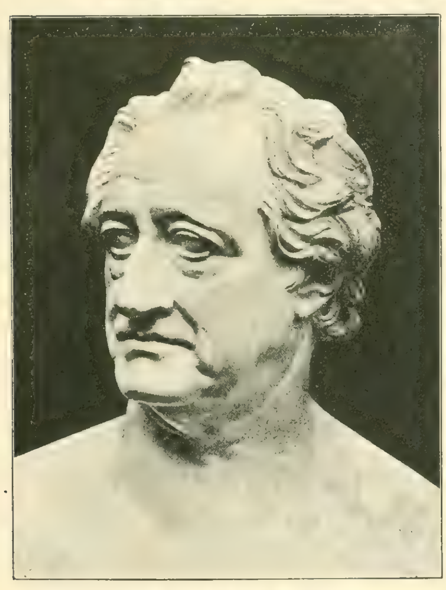
1. G. O. May, 1779



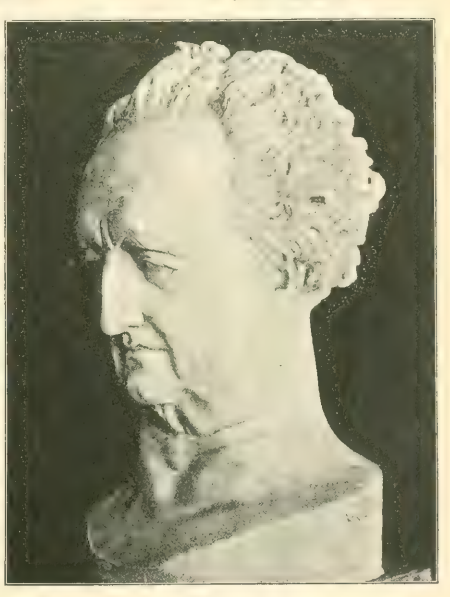
2. J. Juel, 1779



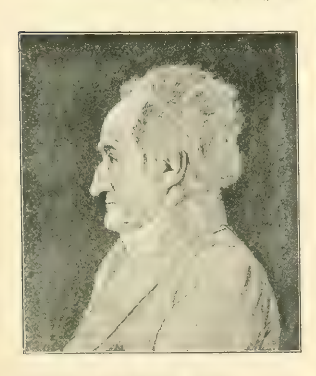
3. J. F. A. Darbes, 1785



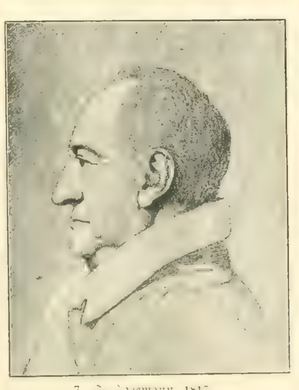
4. Chr. D. Rauch, 1820.



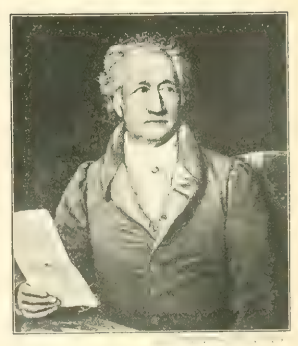
5. P. J. David, 1829.



6. L. Sebbers, 1826.



7. F. Jagemann, 1817.



8. J. K. Stieler, 1828.



lichen äußeren Erscheinung Goethe's zu bilden, obgleich die Wahl der Bildnisse eine nicht unglückliche ist.

Aus der ganzen Reihe von Porträts, die Herr Prof. Zarncke in seiner Sammlung dem Publikum vorgeführt hat, ist für den Zweck dieser Darlegung eine kleine Anzahl ausgesucht, die als Beilage dieser Zeilen reproduzirt worden ist und den Versuch unterstützen soll, dem Leser eine Vorstellung von den Gesichtszügen zu geben, aus denen sich die Physiognomie des großen Dichters aufbaut. Die jetzige Generation, welche die lebende Persönlichkeit nicht mehr erblickt hat, kann nicht hoffen, die Frage durch selbstempfangene Eindrücke noch voll entscheiden zu können. Und selbst innerhalb jener Begrenzung ist die Frage eine schwierige, vielleicht eine unlösbare.

Der Leser findet auf der beigegebenen Tafel (Nr. 1—8) acht Bildnisse Goethe's von 1779 bis 1829 reichend, im ganzen ein halbes Jahrhundert umspannend, und es werden ihm darin folgende physiognomische Züge als allen Bildnissen gemeinschaftlich auffallen müssen:

1) Ein im Verhältnis zu der Maske oder dem eigentlichen Antlitz eher kleiner als großer Hinterkopf, und dieser ziemlich hochliegend, auf einen kräftigen und — das ergiebt sich aus der Form des Kopfes — schrägliegenden Hals aufgesetzt.

2) Eine mächtige Stirn, schon von Jugend auf groß und stark zurückweichend.

3) Ein recht großes Ohr, von besonders ausgebildeter Form, ein musikalisches Ohr.

4) Als Erbschaft von mütterlicher Seite große, feurige, doch aber tiefliegende Augen, deren außerordentliche Schönheit von allen Zeugen in begeisterten Worten bewundert, aus den Bildnissen jedoch nur in schwachem Abglanz zu ahnen ist.

5) Mittelstarke, in schönem Bogen gezeichnete Augenbrauen.

6) Ein ausgeprägt kräftiger Übergang zu der wohlgebildeten Adlernase mit der fleischigen, nicht ganz wenig herabhängende Nasenspitze.

7) Ein großer lieblicher und auf Bildnissen aus den Jugendjahren etwas sinnlicher Mund mit einer fast zu kurzen Oberlippe. Das Porträt seines Vaters (Lavater, Phys. Fragm. III, 221) zeigt ein deutliches Hervortreten des Unterkiefers, welches auf den Sohn vererbt zu sein scheint, jedoch weniger scharf ausgesprochen, vielleicht nur noch als ein Hervorschieben der Unterlippe erkennbar.

8) Ein derbes, fleischiges Kinn mit kräftig ausgebildetem knochigen Kinnbacken.

Diese Gesichtszüge müssen für unzweifelhaft gelten, da sie von der Jugend bis zum hohen Alter, nicht allein in den in der Beilage wiedergegebenen, sondern auch in der Mehrzahl der übrigen Bildnisse wiederkehren, ja selbst in der Zeichnung noch hervortreten, die Preller nach der Leiche verfertigte (Z. Taf. VII, Nr. 5).

Um so auffallender ist es, bei einigen der in Zarncke's Sammlung abgedruckten Bildnissen zu bemerken, daß der porträtirende Künstler diese Eigenheiten nicht immer beobachtet zu haben scheint. In einigen Profilbildern ist es gar überraschend zu konstatiren, daß die Gesichtszüge geradezu entstellt sind, z. B. in den Zeichnungen von Schmeller (Z. Taf. VI, Nr. 12 u. 13). Selbst in Trippels so berühmter Büste von Goethe im Jugendalter sind die hervortretendsten Züge nicht genau beobachtet. In anderen Porträts sind einige Züge gut beachtet, z. B. in der Zeichnung Heideloffs (Z. Taf. VI., Nr. 8), wo man die herabhängende Nasenspitze und das Hervorschieben der Unterlippe leicht wiedererkennt, aber mit einer zu vertikal und zu hoch aufsteigenden Stirne, einer entstellten Nase und einem so starken Vorsprung des Kinnbackens, daß die

Ähnlichkeit als eine höchst zweifelhafte bezeichnet werden muß. Auf einigen, besonders unter den späteren Bildnissen ist ohne Zweifel die Nase zu lang geraten, auf anderen, wie auf dem schönen Porträt von May (Z. Taf. III, Nr. 1), von welchem unten mehr, scheint nicht allein die Nase, sondern auch das Kinn ein bißchen zu groß.

Doch muß ich auf die Möglichkeit von Mißverständnissen, welchen ich infolge der Kleinheit der Kopien ausgesetzt sein könnte, selber hinweisen. Vielleicht, wenn ich die Originalbilder vor Augen hätte, würde ich einem Porträt, an dem ich jetzt vorbeigehe, die größte Wichtigkeit beilegen, und ein anderes, welches ich jetzt benutze, würde mir von geringerer Bedeutung zur Mitbestimmung der äußeren Erscheinung Goethe's vorkommen. Wenn ich also das schöne und berühmte Porträt von Kügelgen (Z. Taf. VI, Nr. 1), das auch Schröer so hoch schätzt, in meine Betrachtung nicht hineinziehe, so rührt das nicht nur daher, weil ein Bildnis en face schwieriger zu analysiren ist rücksichtlich der Form, sondern auch, weil es nach Maßgabe der vorliegenden Kopie, mir nicht mit hinreichender Naivetät ausgeführt erscheint (man beachte z. B. das fast jugendliche Aussehen des sechzigjährigen Dichters), um hinlängliches Zutrauen erwecken zu können. Von dem Originalbilde würde ich möglicherweise anders urteilen.

Man wird aus dem Beiblatt ersehen, daß ich meistens Profilbilder ausgewählt habe, um eine möglichst deutliche Vorstellung von den Formen zu bekommen, welche der Physiognomie zu Grunde liegen. Beim ersten Blick ist man geneigt zu glauben, daß die in künstlerischer Rücksicht gelungensten Bilder auch physiognomisch die bestgetroffenen seien; jedenfalls doch diejenigen, in denen, nach dem Zeugnisse der Zeitgenossen, die Ähnlichkeit für eine treffende erklärt ward. Doch dem ist nicht ganz so. Die geistige Gestalt, der Gesamtausdruck der Persönlichkeit kann sehr glücklich zur Erscheinung gekommen sein, die Zeitgenossen, für die das Bildnis geschaffen wurde, können es sehr schön, können es ganz ergreifend gefunden haben, und doch kann es einem späteren, einem posthumen Beobachter unmöglich sein, aus der Stellung und Bewegung, welche der Künstler gewählt hat, aus der Drehung des Gesichtes, aus der ganzen Modellirung des Antlitzes darüber ins klare zu kommen, ob die zur Natur gehörende, wahre, plastische Form des Kopfes und der ganzen Gestalt zur Schau gekommen sei.

In einer Untersuchung, wie die gegenwärtige ist, mußte dem Verfasser besonders an der vollen untrügbaren Zuverlässigkeit des plastischen Zeugnisses im Kunstwerk gelegen sein. Bisweilen verdient das jüngere, noch nicht zur Routine ausgebildete Talent, der naive Dilettant, ein größeres Zutrauen als der nur allzu geübte, nicht selten bildnismüde Porträtmaler oder Bildhauer. Zieht ein Bildnis von einem älteren, ausgebildeten Künstler den Beobachter doch physiognomisch an, um so lobenswerter ist es. Ein solches Bild, in dem ein freies, künstlerisch gereiftes Verfahren mit einer physiognomisch genauen Wiedergabe der Natur sich vereinigt, ist ein seltener Schatz. Einen solchen hätten wir vielleicht in dem Stielerschen Porträt (Z. Taf. IX, Nr. 1; unsere Nr. 8) haben können, wenn es nicht ein wenig zu prosaisch ausgefallen wäre und der Künstler mehr an den Dichter, weniger an den Geheimrat gedacht hätte; von Goethe's Greisenalter gewährt es doch zweifelsohne ein recht zuverlässiges Bild, wie trotz der besprochenen Schwächen Mays Profil (Z. Taf. III Nr. 1; unsere Nr. 1) in poetischerer Ausführung die Jugendzeit verherrlicht.

Leider geben die oben aufgezählten physiognomischen Charakterzüge des Kopfes und Antlitzes Goethe's nur eine ärmliche Analyse, aus der die Einbildungskraft sich schwer-

lich ein lebendes Bild zu entwerfen vermag. Die wahre, herrliche, in Worten unaussprechliche Synthese dieser Einzelheiten ist ja seit Jahren dem Staube verfallen. Man muß versuchen, sich eine innere Vorstellung zu bilden, in der die Gesichtszüge die geistige Persönlichkeit wiedergeben, welche aus den Schriften des Dichters hervorleuchtet.

In welchem Verhältnisse stehen nun die Gesichtszüge Goethe's, wie sie aus den hier reproduzirten Bildern hervorleuchten, zu der Persönlichkeit des Dichters?

Die starke Entwickelung des Vorhaupts ist die notwendige Bedingung eines kräftigen Geisteslebens. Die Bedeutung einer zurückweichenden Stirn — ein physiognomischer Zug von, wie es scheint, viel ausgedehnterem Vorkommen im vorigen Jahrhundert als in diesem — hebt schon Lavater in seinen Physiognom. Fragmenten bei Erwähnung des Porträts eines geistig begabten Mannes hervor. „Das Zurückgehen der Stirne", sagt er (l. c. III, 199), „ist in beyden diesen Bildern sichtbarer und dadurch erhält der Ausdruck von reicherem Imaginationsgenie wieder soviel, als ihm durch die . . . . abzugehen scheint", und später (l. c. 207): „Daß es schlechterdings keinen Dichter geben kann, der eine Stirne so |, oder eine Stirne so (hat".

Auf der anderen Seite deuten die starken Bogen der Stirn grade über den Augen auf eine hochentwickelte Intelligenz, die kräftige Nasenwurzel und die Größe der Nase auf helle Verstandesklarheit, während die in Knochen und Fleisch gleichmäßige Ausbildung des Kinns auf Festigkeit des Charakters hinweist.

Diese Elemente der Physiognomie versprechen uns demnach eine fein und harmonisch entfaltete Intelligenz, von reicher Imaginationsgabe beherrscht, von gutem, gesundem Verstande geleitet, von scharfer Beobachtungsgabe unterstützt, Arbeitskraft und Festigkeit des Charakters, Sinnlichkeit und Lebenslust des Gemüts, aber von logischer Klarheit und festem Willen im Zaume gehalten: Ein großer Dichter und ein großer Mann.

Besonders lehrreich sind die Bemerkungen Lavaters (l. c. 218 ff.) über die Porträts Goethe's. Alles, was ihm nicht mit der Dichterpersönlichkeit übereinstimmt, ist in den seinen Fragmenten beigefügten Porträts entweder verzeichnet oder ganz von der Natur abweichend dargestellt, und was er in den Bildern vermißt, besaß wirklich der lebende Mensch.

Was Lavater sucht: „Den edlen, feurigen, selbständigen, allwürksamen, genialischen" Goethe, das wird der aufmerksame Beschauer schon in dem Porträt des später so berühmt gewordenen dänischen Porträtmalers Jens Juel (Z. Taf. II, Nr. 2; unsere Nr. 2), das im November 1779 in Genf nach der Natur gezeichnet ward, in jugendlicher Vorbildung, als Keim kommender Größe ausgedrückt finden. Die Bogen der Stirn zeigen noch nicht die volle Entwickelung; der leidenschaftlich-sinnliche Ausdruck tritt stärker als im späteren Alter in der fleischigen, etwas herabhängenden Nasenspitze, in dem, nicht schmeichelnd verkleinerten, Munde hervor. Die scharfe Beobachtungsgabe des Dichters, die gierige Rezeptivität des dreißigjährigen Jünglings malt sich im ganzen Ausdruck, besonders aber in dem großen, fast wie gespitzten Ohre. Die naive Sorgfalt der Ausführung ohne jeden Versuch, das Original zu verschönern, bürgt uns dafür, daß sie Wahrheit, die volle ungeschminkte Wahrheit erzählt.

May's Gemälde, einige Monate früher entstanden (Z. Taf. III, Nr. 1; unsere Nr. 1), zeigt größere Tiefe des Auges, eine harmonischere Einheit des Bildes; übrigens sind dieselben charakteristischen Züge vorhanden, aber ein wenig verschwächt, geputzt. Man sieht darin vielleicht mehr den jungen geistreichen Gesellschafter als den schon gefeierten Dichter.

Es ist eine künstlerisch inspirirte Hymne auf seine Jugendschönheit; das Antlitz ist aber weniger deutlich physiognomisch lesbar als das Juelsche.

Das dritte Porträt, das ich nennen will, ist von Darbes in drei Viertel gemalt 1785 (Z. Taf. IV, No. 1; unsere Nr. 3). Es zeigt den Dichter zum Manne gereift, in aller Schönheit, doch weniger verschönert als das Bildnis May's. Die Stirnbogen über den Augen treten kräftiger hervor, eine Frucht ernstesten Denkens in verschiedenen Richtungen; die übrigen Züge haben sich vergeistigt, veredelt. Nur an dem Munde scheint die Linie der Oberlippe zu konventionell gezogen, um recht physiognomisch deutbar zu sein. Im Originalgemälde wirken ohne Zweifel die Augen mit möglichster Kraft, wie weit sie auch von dem Zauber des „rollenden Feuerrades" entfernt sein mögen, das Lavater an Goethe preist.

Das vierte in der chronologischen Reihe, Jagemanns im Jahre 1817 gezeichnetes Porträt (Z. Taf. VII, Nr. 1: unsere Nr. 7) ist in Wahrheit eine physiognomische Urkunde zu nennen. Die zwei älteren Porträts von demselben Künstler, ein Pastell- und ein Ölgemälde aus dem Jahre 1806, zeigen zwar die physiognomischen Züge ganz richtig, sind aber einesteils fast ganz en face, wodurch freilich die feingebogene scharfe Zeichnung der Augenbrauen deutlich hervortritt, anderenteils geringer in der künstlerischen Ausführung als das Porträt von 1817.

Allerdings giebt es einen weiten Sprung von 1785, wo Goethe 36 Jahr alt war, bis hier, wo wir es mit einem fast Siebzigjährigen (Goethe war 1817 68 Jahr) zu thun haben. Lange bewahrte er den Zopf, wie wir ihn in den drei ersten Porträts erblicken, erst seit 1806 trug er die Haare kurz geschnitten. Hier erscheint er in rüstigem Greisenalter, ist, wie es aus anderen Bildnissen erhellt, nicht bedeutend ergraut, während doch die Schwellung unter dem Auge, die tiefen Streifen im Augenwinkel, die Fleischfalten am Kinn und Halse das sich annähernde Alter verkünden. Vielleicht nur weil es eine Zeichnung ist, scheint das Fleisch etwas zu fest zu sein für das Greisenalter. Besonders genau ist das Ohr gezeichnet. Die Größe des Organs, die Abweichungen vom Normalen in der Faltung des Ohrflügels deutet auf genaue Nachahmung der Natur hin; man ahnt in der mächtigen Gestalt dieses Sinneswerkzeuges das scharfe Gehör des Dichters, nicht bloß für den vollen Wohllaut und für die Rhythmik in Sprache und Musik, sondern auch geistig für ein jedes geistige Phänomen. Die dünneren Lippen zeigen in ihren festen Linien den gedämpften Wellenschlag der Leidenschaften, jetzt mit Weltklugheit und Festigkeit des Charakters verbunden; die vielleicht zu fleischig gegebene Nase zeugt von ungeschwächter Geisteskraft; das starke, krause Haar deutet auf eine Lebensweise hin, die, trotz aller Stürme, die Kräfte des Körpers nicht überstiegen hat: Mens sana in corpore sano.

Die übrigen Bildnisse geben eben nicht viel Neues, bestätigen aber sehr schön das Gesagte. Die Büste Rauchs von 1820 (Z. Taf. XIII, Nr. 6: unsere Nr. 4) zeigt uns das einundsiebzigste Lebensjahr des Dichters in der gesegneten Fülle eines glücklich geführten Lebens; die für das Greisenalter bezeichnende Weichheit der Haut oder das Zusammenfallen der Lineamente ist in der Büste sehr schön und ohne Übertreibung ausgedrückt; nur das Ohr scheint der Künstler nicht genau beobachtet zu haben.

Es sei mir erlaubt, hier ein Porträt in Worten einzuschalten. Ein dänischer Kunsthistoriker und eifriger Goethe-Enthusiast, Professor N. L. Høyen, mit seltener Beobachtungsgabe ausgerüstet, konnte als junger Mann nicht durch Deutschland nach Italien reisen,

ohne den Versuch zu machen, Goethe zu sehen. Es war im Jahre 1823, und von seinem Besuche schreibt er nach der Heimat: „Er (Goethe) war in einen langen blauen Hausrock gekleidet, mit einem Tuch los um den Hals geworfen, das ergrauende Haar gepudert. Er bewegte sich mit Leichtigkeit, und in seiner geraden, sichern Haltung war keine Spur einer eben überstandenen Krankheit zu bemerken. Sein Ausdruck war ernst und zugleich mild, die Hautfarbe bräunlich, alle Züge verrieten den Greis, doch ohne Schwäche. Seine Augen waren mir besonders merkwürdig, das Weiß gelbte sich stark, die Runzeln des Alters gruppirten sich dicht um die Augenlider, die Pupille hatte noch ihre braune Farbe in unverdunkelter Schönheit, sie funkelte fast! Die Stimme war leise, aber eine äußerst weiche und leichtfließende."

Sebbers' Zeichnung von 1826 (Z. Taf. V, Nr. 10; unsere Nr. 6) ist an Natürlichkeit der Ausführung fast für das Greisenalter Goethe's das, was die Juels für das Jugendalter war. Das Eis des Winters hat sich über die anmutigen Züge gelegt, das weißgraue Haar ist lockerer geworden und tiefer von der Stirn zurückgewichen. Es macht einen sonderbaren Eindruck, dieselben physiognomischen Grundzüge in zwei von einander so entfernten Altersstufen zu erblicken. Die nach außen spähende Lebenslust im ersten ist zu stiller innerer Ruhe im zweiten geworden; Rezeptivität wie Produktivität haben beide den Platz geräumt, und im vollen Bewußtsein eines wirksamen Lebens wendet der greise Dichter kontemplativ den Blick rückwärts in die vergangenen Jahre.

Stielers zwei Jahre späteres Gemälde (Z. Taf. IX, Nr. 1; unsere Nr. 8), fast ganz en face, bietet uns nochmals den Greis in wunderbarer Erhaltung der gereiften Geistes- und Körperkraft. Vielleicht ein bißchen zu jung gehalten, zeigt das Bild jedenfalls, wie oben gesagt, eher den vornehmen, noch thätigen Geschäftsmann und den angenehmen Gesellschafter als den betagten ausruhenden Dichter; die Augen leuchten noch mit seltener Stärke, die Zeichnung des Mundes deutet auf wenigstens teilweise Erhaltung der Zähne. Ein glückliches Greisenalter!

Endlich zeigt die Büste des französischen Bildhauers David d'Angers von 1829 (Z. Taf. X, Nr. 13; unsere Nr. 5) den Achtzigjährigen in voller realistischer Wirklichkeit und, zu gleicher Zeit, in einer Art poetischer Verklärung mit dem Ausdruck der unbezwinglichen Energie, des eindringenden Seherblicks, des hellschauenden Forschergeistes, der unermüdeten Menschenliebe, aller der Eigenschaften, welche durch ein langes Leben Goethe zu dem großen Manne gemacht haben, der zugleich Dichter und Denker, Kunstkenner, Naturforscher, Geschäftsmann und — Mensch war.

Schritt vor Schritt haben wir die Persönlichkeit, die äußere Erscheinung Goethe's von der Jugend bis fast an den Tod begleitet. Wie im Anfang müssen wir bedauernd wiederholen: Das Studium seiner Bildnisse kann nur eine Analyse geben; die Synthese muß ihre Wiederherstellung in der schaffenden Phantasie des Lesers erleben, in der Erinnerung der vielen schönen Stunden höchsten geistigen Genusses, welche ihm die große Erbschaft bereitet hat, die Goethe seinem Vaterlande als unvergänglichen Schatz für alle Zeiten zurückließ.

Kopenhagen.



Coutan's Brunnen und der Kunstpalast der Weltausstellung.

Pariser Ausstellungen.

Von Richard Graul.

Mit Abbildungen.

I.

Eher als gewöhnlich hat der Pariser Salon im Jahre der Revolutionsfeier seine Pforten geschlossen, um seine Herberge, den Industriepalast, für die Zwecke festlicher Veranstaltungen zu räumen. Aber er war auch nicht bedeutend genug, um nachhaltig die allgemeine Aufmerksamkeit zu fesseln, die von vornherein von dem Schauspiel der Künste auf dem Marsfelde mächtig angezogen wurde. Denn nicht nur, wer mit lernbegierigem Blick die großen retrospektiven Ausstellungen französischer Kunst durchmustert und Acht hat auf das Steigen und Fallen der künstlerischen Ideale seit dem Jahre 1789, auch der minder anspruchsvolle Ausstellungspilger, der sich nach ästhetischer Befriedigung im Anschauen der Dinge sehnt — beiden bietet die Weltausstellung die lebendigste Anregung und Genüsse, wie sie kein Salon zu gewähren vermag.

In Deutschland sind wir, dächte ich, allgemach über die Absichten und Erfolge der jüngsten naturalistischen Erscheinungen im Bereiche der Malerei leidlich ins Klare gekommen. Wir hatten in den letzten Jahren häufig Gelegenheit, Werke der „Modernen" zu sehen und zu würdigen. Auf der internationalen Münchener Ausstellung fehlte es nicht an Proben ihrer Art, und wer aus nationaler Gesinnungstüchtigkeit es sich versagen zu müssen glaubte, einen Blick in einen Pariser Salon der letzten Jahre zu werfen, konnte sich leicht auf den vorjährigen Ausstellungen in London oder Wien, in Bologna oder Brüssel davon überzeugen, wie mächtig die naturalistische Richtung neuesten Zuschnittes die malerische Auffassungsweise ergriffen hat. Wenn auch einige philosophisch sich gebärdende Köpfe im Inneren unseres Vaterlandes zur Zeit den Punkt auf dem i in der Begriffsbestimmung dessen, was die Hellmaler von den Impressionisten oder von den Vertretern anderer naturalistischer Spielarten unterscheidet oder nicht unterscheidet, noch nicht gefunden zu haben scheinen, so hat sich doch in der Beurteilung der gegenwärtig herrschenden Strömung eine sichtliche Wendung zum



Claude Bernard in seinem Laboratorium. Nach dem Gemälde von L'Hermitte.



Besseren geltend gemacht. Die naive Aufrichtigkeit und farbenfrohe Pikanterie der italienischen Landschafter und Genremaler, die Lichtmalerei der Niederländer fanden gnädige Belobigung, man pries in ihnen eine gesteigerte Naturempfindung und frische Herzhaftigkeit in der Wiedergabe der äußeren Erscheinung. Auf allen jenen Ausstellungen, besonders auf den deutschen, kam leider die französische Schule nicht zu ihrem Rechte; und doch ist Frankreich seit geraumer Zeit das anregende, Neues gestaltende, führende Glied in dem „Konzert" der europäischen Kunstmächte. Ich bin der Überzeugung, daß jemand sehr gut national sein kann, auch wenn er den Satz auszusprechen wagt, daß die Bestrebungen der französischen Naturalisten den entwickelungsfähigsten Keim in unserer modernen Kunstanschauung betreffen, daß sie es mithin sind, welche auf malerischem Gebiete am wirksamsten am Fortschritte arbeiten.

Jedermann weiß, daß diese neue Richtung von langer Hand in Frankreich vorbereitet worden ist. Jene Handvoll Maler, die vor einigen Jahrzehnten im Walde von Fontainebleau das Leben der Natur im Bilde zu erfassen suchten, wie Corot und Daubigny, und dann jene, die, wie Bastien-Lepage, wie Millet vor allen, das Landvolk schilderten, sie und ihre Getreuen waren alle von dem Ideale erfüllt, das eine von der alleinseligmachenden „Aufrichtigkeit" in der Wiedergabe der „impression vierge des choses" erfüllte Mittelmäßigkeit in jüngster Zeit in die Breite gezogen hat. Den Eindruck des in der Natur Geschauten klar zu bewahren, ihn frei zu halten von den verführerischen Künsten der Schule, der Konvention, daß er mit unmittelbarer Frische, im vollen Schmucke seiner Färbung, im ungebrochenen Glanze seines Lichtes zur Wirkung gelange, diese der heutigen Generation so werten und so oft gepriesenen Prinzipien waren den Meistern, die ich eben nannte, wohl vertraut. Aber sie kannten nicht jene Furcht der Neueren vor dem eigenen Ich, das sich geltend machen, den Anteil des Gemütes im Bilde zu Worte kommen lassen möchte. Was war jener bescheidene Millet für ein Heros, was Bastien-Lepage für ein Künstler gegenüber dem Keckften der Neueren, jenem Manet, den noch immer eine Klique verleiteter Anhänger vorschiebt als einen der großen Reformatoren im Reiche der Kunst, weil er die Kühnheit hatte, „en plein air" zu malen! Gewiß darf man dem Manne, der sich auf der retrospektiven Ausstellung im Pavillon des Arts des Marsfeldes ungebührlich breit macht, das Verdienst gewisser erster Wagnisse im unmittelbaren Ausdruck des flüchtig Geschauten nicht schmälern, — aber man sollte doch nicht vergessen, daß ihm als Maler, als Versinnlicher seiner malerischen Erlebnisse nur die Bedeutung eines zu glücklicher Stunde aufgetauchten Dilettanten zukommt. Nicht die Simpelei des Gegenstandes vieler seiner Bilder, nicht die Sucht, durch ungewöhnliche Farben- oder Lichteffekte zu verblüffen, nicht das ist es, was Manet auf der „Retrospektiven" in so ungünstigem Lichte erscheinen läßt: es ist vielmehr die Kindlichkeit seines Vortrages, die Schelmerei trivialer Kniffe, die den Wert seines Werkes zurückschrauben auf eine niedrige Stufe künstlerischen Könnens.

Die Gefolgschaft Manets ist stark an Zahl und läßt keine Gelegenheit vorübergehen, um durch Schaustellungen sich Freunde und Käufer zu werben — das Hauptquartier befindet sich gewöhnlich bei Georges Petit in der Rue de Sèze, wo heuer der Landschafter Claude Monet und der Bildhauer Auguste Rodin sich ein Stelldichein gegeben haben; überall drängt sie sich vor, selbst in den Arbeitszimmern des Pavillon de la Presse auf der Weltausstellung störte sie die Heimlichkeit der Salons mit beunruhigenden Bildern. — Man kann die Verfechter des „reinen Naturalismus", die Lichtanbeter und Aufrichtigen einteilen in die Gemäßigten, welche das Gute der neuen Bestrebungen, besonders auf dem Gebiete der Landschaft verfechten, und in jene Extremen oder Radikalen, welche den Umsturz der bestehenden ästhetischen Überzeugungen verfolgen. Während diese in einem direkten Abhängigkeitsverhältnisse zu Manet stehen, ist ein Zusammenhang jener mit der Gruppe derer, welche in Millet ihren wahren Lehrer und Meister erkennen, nicht zu leugnen. Es sind die Maler, welche nicht in der Beschränkung des Stoffgebietes auf das Alltägliche, nicht in der mehr oder weniger tendenziösen Armeleutmalerei, nicht im mehr oder weniger Hellen oder Lichten ihrer

Vortragsweise das Wesen der „neuen Richtung“ erblicken — was sich da als „Tächist“, „Impressionist“, „Intentionist“ gar vorführt, das sind im Grunde doch nichts weiter als Spielarten, Varietäten — sehr künstliche zuweilen — ein und desselben naturalistischen Stammes. Ich glaube unsere Enkelkinder werden lächeln, wenn sie auf einer retrospektiven Ausstellung des 20. Jahrhunderts beim Anblick der Werke unserer naturalistischen Tageshelden sich der gewichtigen und subtilen Debatten erinnern, mit welchen wir jedem, der nur etwas von dem Hergebrachten oder von dem, was die Menge als neu erwartet, abweicht, auf den Leib rücken. Und wie feinsinnig gehen wir dabei zu Werke! Wer sich des Genusses kunsthistorischer Bildung erfreut, sucht unter seinen wackeren „Alten“, unter den Eycks meinethalben, unter den Holländern des 17. Jahrhunderts mit Vorliebe, anerkannte Ahnen der auf ihre Unabhängigkeit doch so stolzen malerischen Wahrsager unserer Tage. Der Gebildete „fin du siècle“ aber konstruirt vermöge der Leuchte seines überlegenen Kennerblickes die feinsten aller Unterschiede zwischen dem phantastischen Intentionisten Besnard und dem fleckigsten aller Tächisten, jenem Claude Monet, der, was die Pisarro und Manet an der Landschaft gesündigt haben, weit übertrifft. Sie scheinen recht müßig, diese heiklen Stilfragen aufgeregter Journalisten und eleganter Five-o'clock-Professoren. Erblickt man die sich Bekämpfenden im Rahmen einer längeren Entwickelung, dann schwinden die klugen Unterschiede, dann ist es beruhigend anzusehen, wie die mildernde Zeit in ihrer Großmut und Gerechtigkeit Versöhnung stiftet zwischen denen, die im Leben einander nicht mochten und die öffentliche Meinung in feindliche Lager spalteten.



Ein Gartenwinkel. Von Toudouze.

Ohne Zweifel beherrscht der Naturalismus die ganze moderne Kunstauffassung. Der nahe Bezug zum gegenwärtigen Leben, das Eindringen in die Innerlichkeit der Natur, das sind die bewegenden Kräfte der Kunst unserer Zeit. Das, was die einzelnen in ihren Bestrebungen von einander unterscheidet, sind nur unwesentliche Dinge, zumeist technische Momente. Die Franzosen, welche zuerst die Aufgabe der modernen Richtung stellten, haben seit Courbet, Millet und Breton in konsequenter Weise alle Möglichkeiten, das Ziel zu erreichen, durchlebt, aber so viel der Kultus von Luft und Licht die „herkömmliche“ Malerei umgestaltet hat, im letzten Grunde ist doch immer die Individualität des bedeutenden Künstlers siegreich aus dem Widerstreit der Strebungen hervorgegangen. Es giebt keinen besseren Beweis für diese Wahrheit und keine bessere Anerkennung auch für die künstlerische Bildung und Richtung unserer Zeit als der wunderbare Verkauf des „Angelus“ von Millet

auf der Vente Secrétan in Paris. Kein Künstler in unserem Jahrhundert kann sich des gleichen Erfolges rühmen, und kein Erfolg auch hat in den Herzen der Kunstfreunde freudigere Erregung wachgerufen.

Uns gilt es gleich, ob ein Künstler sich bemüht, in seinem Werke die denkbar größte Menge von Naturwahrheit temperamentvoll auszudrücken oder ob er bestrebt ist, im Dienst einer eigengearteten Auffassung, ohne der Naturwahrheit zu schaden, den Vorwurf charaktervoll umzugestalten; beide erscheinen uns gleich aufrichtig und nur das Maß der persönlichen Lebendigkeit, welches im Kunstwerk stecken muß, wenn es uns packen und fesseln soll, interessirt uns. Mir deucht, daß der Glaube an den Wert des Individuellen von der Schar der gegenwärtigen Naturalisten trotz ihrer Sucht, „eine persönliche Note" anzuschlagen, nicht einem Herzensbedürfnis entquillt. Was sie „persönlich" erscheinen läßt, was sie unterscheidet von ihrem Nächsten, ist aber die mehr oder minder originelle Mache, die größere oder geringere Willkür einer naiv sein wollenden Abstraktion. Es sind Manieristen, die meisten dieser „persönliche Töne" anschlagenden Maler, viele freilich recht geistvolle, sehr feinsinnige Manieristen, die es sehr wohl zustande bringen, über den Mangel an seelenvoller Tiefe, an unabsichtlicher Naivetät und Aufrichtigkeit hinwegzutäuschen, bis der Erfolg ihrer Leistung übertreibende Nachahmung zeitigt, daß aller Welt die Augen aufgehen über ihre eitle Manier. Blieben nur die Erfolge des lichtmalenden und eindruckhaschenden Naturalismus beschränkt auf das Land, das sie zuerst erblühen sah, der Schaden wäre angesichts der namhaften Anzahl wirklich aufrichtig, modern empfindender Künstler, welche Frankreich zur Zierde gereichen, nicht zu groß; die ganze krankhafte Bewegung würde in ihrer Einseitigkeit und nur beiläufigen Bedeutung richtig erkannt werden. Nun haben aber die Manieren der Lichtmalerei weit hinausgegriffen in die Ferne; ihr Einfluß ist nachweisbar bei Italienern, bei Niederländern, bei uns Deutschen, im skandinavischen Norden selbst und jenseits des Ozeans. Leider ist dieser Einfluß Frankreichs nicht überall ein günstiger. In Italien freilich hat er im allgemeinen die frische Naivetät der Maler nicht angekränkelt; die Holländer und zum Teil auch die Belgier wissen das fremde Gewächs ihrem Boden anzupassen. Viele deutschen Künstler — und leider mehr noch österreichische — welche Frau Lutetia ehrfürchtig die Schleppe tragen, brüsten sich als überzeugte Anhänger dessen, was die naturalistischen Manieristen in Paris ganz richtig die „neue Formel" nennen. Ihnen ist die Formel alles, sie vergessen ihr deutsches Empfinden, deutsche Gemüts- und Geistestiefe. Sie haben den Spott gehört über die deutschen Maler, die nicht malen können, über die Philosophie und Theologie an der Wand, und nun wollen sie nichts mehr wissen von dem Erbteil der Ihren: sie malen, um zu malen, wie die Fremden, anstatt das gute Mittel aus der Fremde zum Träger eigener Empfindung, wahrhaft deutschen Fühlens und Sinnens zu machen.

Ich darf nicht länger diesen Grübeleien über die moderne Kunst nachgehen, wenn ich nicht ganz den Ausgangspunkt meiner Bemerkungen aus dem Auge verlieren will. Aber es ist gleich im vornherein darauf aufmerksam gemacht worden, daß der Pariser Salon heuer wie schon so manches andere Mal ohne erhebliche Bedeutung war, wenn auch die Künstlerwelt ihn überreichlich beschickt hatte. Nicht nur daß eine ganze Anzahl hervorragender Meister überhaupt nicht ausgestellt hatten — sie thaten es aus langer Gewohnheit — auch die „moderne Richtung" hatte nur wenige jener Werke aufzuweisen, die mehr sind als bloß technisch interessante Leistungen. Das ewige Einerlei höchst uninteressanter Scenen im Freien, die Fischerweiber an der Küste, die Bäuerinnen beim Ährenlesen, Kartoffelsammeln, soziale Protestler in Schmutz und Jammer, die Seinebilder dann in brennender Sonnenglut, mit den Lila- und Blaueffekten — das alles ist uns nun schon so oft und so gut gezeigt worden, daß es uns schwer ankommt, unter der Spreu nach Weizen zu suchen. Doch wir wollen unsere Freude über die Kunst virtuoser Lenzesschilderer nicht unterdrücken, hat doch die Empfänglichkeit für die schattenlosen Reize der lichtverklärten farbenfrohen Frühlingsnatur mit ihrem frischen zarten Grün, mit ihren duftigen Blütenflocken und der blauenden Ferne eine sehr erhebliche Steigerung erfahren. Wer wollte es leugnen, daß auch der klare

Sonnenschein, der alles an den Tag bringt und den Reiz des Ahnungs- und Geheimnisvollen zerstört, seine Poesie hat und neue Anmut, neues Leben der Schöpfung aufdeckt? Wir erinnern daran, wie Alfred Philippe Roll, ein Schüler von Gérôme und Bonnat, es versteht, das schmeichlerische Spiel des Sonnenstrahles auf nackten jugendlichen Körpern in üppiger



Bretonnes au pardon. Von Dagnan-Bouveret. (Bruchstück.)

Natur zu schildern. Aber es war ihm schwer angekommen, die Gewohnheiten seiner Lehrjahre, die Vorliebe für etwas schwere Halbschatten, abzustreifen. Die „Frau mit dem Stier“, von der wir vor Jahren erzählten, war ein erster Schritt auf dem Wege zu freier Lichtmalerei, und, was er im vorigen Salon hatte, seine „Fermière“, bedeutete endlichen Sieg: er ist nun ganz „Clairiste“ geworden. Das Bild, das er heuer darbot, „der Sommer“, zeigte eine Frau mit einem Mädchen, einem kleinen Buben und einem Hunde; es ist ein vorzügliches Sommerbild, strahlend im lustigen Glanze herrlicher Natur. Auch sein anderes Salonbild, „ein Kind mit einem Stier“, gefiel durch die Zartheit seiner Lichtmalerei, deren Zauber auch alte Herren, würdige Akademiker nicht mehr zu widerstehen vermögen. Hat doch selbst

Bonnat, der doch gewiß nichts Bukolisches hat — man denke an seinen zum Himmel klagenden Christus am Kreuz und an seinen geköpften Dionys — der lieben Sonne zu lieb sich auf das etwas schlüpfrige Gebiet arkadischer Schäfermalerei gewagt und rivalisirt mit Raphael Collin's Malereien paradiesisch unschuldiger Jugend im Grünen. Er kam uns heuer idyllisch und zeigte uns den Tanz eines jungen Schäfers mit seinem Mädchen. Aber seinem Pinsel wird das Karessiren schwer, er hat eine etwas brutale Art, das Nackte zu modelliren, eine Manier, mit striemenähnlichen, harten Strichlagen die Rundung des Leibes anschaulich zu gestalten. Dies Verfahren macht den Eindruck des Unfertigen, Unausgeführten. Aber ist das ein begründeter Tadel? Wenn man acht hat auf eine Anzahl Bilder naturalistischer Maler, die, obwohl sie zarte, lichte Tönungen nicht gern missen möchten, es lieben, ihre Schilderungen in eine wie geheimnißvolle Ungewißheit und Unbestimmtheit der Formengebung zu kleiden, dann möchte es scheinen, als ob das Gegenteil, die fleißige Durchführung des Bildes, ein Vorwurf wäre. Ich will mich hier nicht an die stumpfen Tönungen halten, in denen unseres Uhde's Triptychon der Geburt Christi wie von zarten Nebeln verhüllt zu schlummern scheint: das Bild, welches selbstverständlich auch im Pariser Salon Aufsehen erregte, ist ja bei uns so bekannt und tiefsinnig gewürdigt worden, daß es taktlos wäre, an dieser Stelle wieder mit Uhde, den ich hoch verehre, anzubandeln. Aber da stellt sich uns von neuem ein eigentümlicher Künstler vor, Eugène Carrière, ein Schüler Cabanels (wieder ein Beispiel für die Undankbarkeit des Schülers gegen den Lehrer, sagen Leute) der, besonders seit er einiger Medaillen teilhaftig geworden ist, im Unbestimmten geradezu schwelgt. Im matten Lichtschein, der die Lebendigkeit der Farben schwächt und die Umrisse der Dinge unbestimmt läßt, in eine schleierhafte Harmonie versetzt er seine Träume häuslicher Familienscenen; sein heuriges Hauptbild „Intimité“ läßt eine Mutter erkennen, welche ein Kindchen hält, das seine große Schwester küßt. Ich bestreite nicht, daß Carrière eine außerordentlich geschickter Illusionist ist, oder besser ein Intentionist; aber ich habe wenig Freude an jener Sorte Malerei, die was sie will, mehr erraten als ersehen läßt; das ist eine Charadenmalerei, die auf die Dauer kaum ihr Glück machen wird — und wenn man es sich recht überlegt, eitle Effektspielerei.

Ohne Zweifel blickt aus den Werken Léon Lhermitte's eine ganz andere künstlerische Kraft und ein Realist vom besten Schlage. Sein Claude Bernard, wie er von Schülern umgeben, an einem Kaninchen experimentirt, dieses Vivisektorenbild, das wir in einer Hochätzung reproduziren, ist eines der besten Gruppenporträts der letzten Jahre. Die Komposition ist lebendig und ungesucht und die Charakteristik der einzelnen Köpfe energisch, wenn auch vielleicht von etwas zu gleichmäßiger Energie, indem jeder der räumlich von einander abstehenden Köpfe mit gleicher Sorgfalt wiedergegeben ist. Die alten holländischen Maler gestatteten sich in ihren Gruppenbildern mehr malerische Freiheit. Auch Dagnan-Bouveret (s. S. 254), dessen Andachtsbild „Bretonnes au pardon“ eine Gruppe von Bildnissen enthält, war sich dieser Freiheit bewußt. Die bretonische Tracht dieser sieben Büßerinnen, die im Grase sitzend inbrünstig dem Gebete einer der ihren lauschen, giebt den Gestalten, den jüngeren wie den älteren, etwas Nonnenhaftes. Sie sind schwarz gekleidet, nur die Brust, die Arme und die Kopfbedeckung ist weiß. Die Gruppirung ist vorzüglich, die Luft zwischen den Figuren auf das anschaulichste vorgestellt. Keine Schatten auf den ruhigen Gesichtern, die dennoch im vollen Lichte scharf modellirt erscheinen. Die willenlose Hingabe in dem Glauben dieser geraden, einfältigen Gemüter ist mit vollendeter Meisterschaft zum Ausdruck gebracht. Der „Pardon“ Dagnan-Bouverets, der die höchste Auszeichnung erhalten hat, ist eines jener Werke der Modernen, welche die Geschichte nicht vergessen und dessen typische Wahrheit der Schilderung auch spätere Geschlechter ergreifen wird. Der Erfolg dieses Hauptbildes des Salons von 1889 hat dem anderen Werke Dagnan-Bouverets etwas geschadet. Seine Madonna, die nichts Retrospektives hat, ist dennoch ein hervorragendes Werk moderner religiöser Malerei.

In der Landschaftsmalerei fehlte es heuer an Neues sagenden Werken; die ganze Phalanx der Modernen war indessen vertreten, und wenn wir bei der Besprechung der großen

Ausstellungen auf dem Marsfelde zur französischen Landschaft gelangen, wird es gut sein, auch auf einige Werke im Salon zurückzuweisen. Aber wir fürchten ohnehin diesen ersten Bericht zu sehr zu verlängern, wenn wir den obigen Bemerkungen gleich eingehende Nachrichten folgen ließen über die anderen bemerkenswerten Malergruppen des Salons. Nur ausnahmsweise haben wir eines älteren Meisters gedacht, da er seine Sphäre zu verlassen schien, um bei den „Modernen" einzukehren; ihre weit bessere und vollständigere Vertretung auf der Weltausstellung wird uns Gelegenheit geben, ihre Würdigung zusammenfassend und mit Hinblick auf ihre neuesten Schöpfungen zu versuchen. Ein Bericht über die moderne französische Skulptur wird unsere Bemerkungen abschließen.

Notiz.

Das Profilbild eines alten Mannes mit dem Monogramm WZ, welches wir diesem Hefte der Zeitschrift in Radirung beigeben, rührt von der Hand Walter *Zieglers* her, desselben begabten jungen Radirers, von welchem der vorige Jahrgang den Lesern auf S. 240 bereits einige Mitteilungen gemacht und eine künstlerische Probe vorgeführt hat. Der Künstler, der mit Eifer die Originalradirung pflegt, arbeitete die hier vorliegende Platte noch unter der Leitung seines früheren Lehrers, Prof. J. L. Raab in München, als Gegenstück zu dem Studienkopf einer „Alten Frau", und wurde für beide Radirungen von der Münchener Akademie mit der bronzenen Medaille ausgezeichnet. Die Kritik hob vornehmlich die treue Hingabe an die Natur, sowie die gemütvolle Auffassung und die Selbständigkeit der Ausdrucksweise rühmend an diesen Arbeiten hervor. Seit Oktober 1888 ist Ziegler Schüler Prof. W. Ungers in Wien.









Hauskapellen und Geschlechterhäuser in Regensburg.

Von Prof. C. Th. Pohlig.

Mit Abbildungen.

I.



Nach einem alten Spruch gab es in Regensburg so viele Kapellen wie Tage im Jahre. Wenn es sich auch damit etwa so verhalten mag wie beispielsweise mit den 365 Türmen der alten Nürnberger Stadtbefestigung oder wie mit den 365 Weihern um die ehedem freie Reichsstadt Dinkelsbühl, so ist doch so viel gewiß, daß in Regensburg eine ungewöhnlich große Anzahl von Kapellen vorhanden war. Noch jetzt kennt man deren über sechzig, von denen ein Teil allerdings nur noch dem Namen nach existirt, und wenn man den alten Chronisten glauben darf, so muß es deren noch viel mehr gegeben haben. So schreibt Richardus Bartholinus [1]) zu Anfang des 16. Jahrhunderts in seinem Itinerarium von Regensburg: „Nullaque non domus est, quae Sacello careat.“ Demnach hätte es also kein Haus in Regensburg gegeben, welches der Kapelle entbehrte. Und das erneuerte Mausoleum von St. Emmeram meldet gleichfalls, daß vor der Reformation kaum ein Bürger in Regensburg war, der nicht einen oder zwei Priester ernährte. Ein anderer Chronist, Eberhard Wassenberg, gab sich die Mühe, alle Kirchen, Kapellen und Altäre zusammen zu zählen und zu beschreiben und brachte 348 Altäre heraus, welche seiner Behauptung nach am 7. September 1517 vorhanden waren. [2])

Wie außerordentlich viel im Mittelalter für kirchliche Zwecke geschah, davon nur ein Beispiel. Der angesehene und reiche Patrizier Gumprecht an der Haid [3]), sogenannt wegen seiner Behausung in unmittelbarer Nähe des Haidplatzes, Bruder des gleichzeitigen Bürgermeisters Ortlieb Gumprecht, vermachte 1325 in seinem Testament der alten Kapelle, dem neuen Spital, den Siechen zu St. Niklas, allen anderen Klöstern und zwanzig Kapellen mildthätige Stiftungen.

Wir sehen hier von denjenigen Kapellen ab, welche in Kirchen und Klöstern gestiftet wurden, und beschäftigen uns lediglich mit den Kapellen, welche in den Häusern der angesehenen Bürger und Geschlechter [4]) lagen. Die Geschichte der Hauskapellen ist daher

1) Ein Begleiter des päpstlichen Legaten, der 1514 „da noch Alles hie katholisch gewest“ in Regensburg war und alles Denkwürdige auf seinen Reisen beschrieben hat.

2) Die genannte Anzahl dürfte noch zu niedrig gegriffen sein.

3) Derselbe, in dessen Hause der gefangene Gegenkaiser Ludwig des Bayers, Friedrich der Schöne, auf dem Wege nach der Trausnitz übernachtete.

4) Die von Geschlecht. Man unterschied im Mittelalter zwischen edlen und ehrbaren oder Bürgergeschlechtern. Die ersteren bildeten den Stadtadel (später Patrizier genannt) und den inneren Rat. Die letzteren waren nicht turnierfähig, enthielten sich aber jeder geringen Beschäftigung („bei offenem Kram und Laden“). Aus ihnen rekrutirte sich der äußere Rat.

eng verbunden mit der Geschichte dieser alten Geschlechterhäuser. Die Mehrzahl derselben stammt aus dem Ende des 13. und Anfange des 14. Jahrhunderts. Die Erbauung dieser Geschlechterhäuser fällt in die Zeit der höchsten Blüte des städtischen Gemeinwesens. Es sind burgartige, weitläufige Gebäude, mit massigen, zinnenbekrönten Streittürmen, wie sie in ähnlicher Weise anderwärts fast nirgends vorkommen. Die Mehrzahl dieser Häuser enthielt Kapellen, die mitunter die Höhe von zwei bis drei Stockwerken einnahmen. Aus früherer als der oben angegebenen Zeit sind nur noch zwei Hauskapellen vorhanden, nämlich die H. Kreuzkapelle „im Bach" aus der Mitte des 12. Jahrhunderts und St. Gallus im Ernfelser Haus, der jetzigen Dompropstei, um die Wende des 13. Jahrhunderts. Aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts stammen die Thomaskapelle am Römling, ein wahres Juwel aus der Blütezeit der Gotik und die St. Sigismundskapelle im „Schwäbelschen Hause" am Haidplatz. Nur wenige gehören dem 15. Jahrhundert an, darunter eine der bedeutendsten Regensburger Hauskapellen, nämlich St. Salvator in der Nähe des Bischofshofes. Aus dem 17. Jahrhundert stammt dann noch die Kapelle „Maria Läng"[1]) in ihrer jetzigen Gestalt im gräflich Walderndorffschen Hause.

Nach Einführung der Reformation in Regensburg im Jahre 1542 wurden von seiten des Rates die sämtlichen Hauskapellen der Bürger als papistisch erklärt und deren Profanirung angeordnet. Von dieser Zeit meldet ein Chronist, „daß die liebe Andacht der Regensburger erstarb; die Lehre M. Luthers von der evangelischen Freiheit gab das Signal zum Umsturz der angeblich allzu alten und baufälligen katholischen Kirche. Auf den Erlaß eines magistratischen Edikts hin verschwanden daher binnen Jahresfrist, bis auf wenige, die sämtlichen Hauskapellen von hier, es verschwanden zur Stunde die goldenen und silbernen Kirchengefäße, gold- und silberstoffenen Meßgewänder und kostbaren Pergamente, mit welchen in jener Zeit viele Kapellen der Patrizier ausgestattet waren, ja selbst sehr schätzbare plastische und andere Denkmäler; damals war das goldene Zeitalter für Juden und Tändler. Ihre Buden und Gewölbe strotzten von allerlei Zierden der hier und in der Oberpfalz säkularisirten Klöster, Kirchen und Kapellen. Kurz, man wähnte, je schneller einer die Zerstörung der Kapellen zu beschleunigen wußte, desto gewisser er sich den Himmel verdienen könne. Deshalb eilte man, so sehr man konnte, zum Plus-licitando-Verkauf aller zu den Kapellen gestifteten Häuser, Hofstätten, Äcker und Wiesen ꝛc. Ja selbst die darauf bezüglichen pergamentenen Dokumente und Papiere kamen zum Aufstrich und wurden von den Buchbindern aufgekauft." Soweit unser Chronist.

So ist es denn erklärlich, daß man von sehr bedeutenden Hauskapellen, die eine reiche Geschichte aufzuweisen haben, kaum eine Spur mehr findet, über andere hinwiederum, die noch in gutem Zustande auf uns gekommen sind, fehlen die meisten und wichtigsten Dokumente; wieder andere haben außer ihrem Namen weder nach der einen oder anderen Richtung eine Spur hinterlassen, wie z. B. die Kapelle am Horn (Schäffnerstraße), St. Ursula im Rohrer Hof, St. Pankratz an der Port bei St. Oswald, die Kapelle in der ehemaligen Poetenschul, die Kapelle der unschuldigen Kinder am Fischmarkt u. a. m. Die Mehrzahl wurde in Kaufläden, Gast- und Wohnzimmer, Stallungen und Holzlegen umgewandelt. Wie bereits bemerkt, besitzen wir über etliche 60 dieser Kapellen mehr oder weniger eingehende Nachrichten, die wir hauptsächlich dem Karthäuser-

1) Sogenannt wegen eines Muttergottesbildes, welches angeblich nach der Körperlänge Maria's gefertigt wurde.

mönch Grünewald, gestorben 1626, Sohn eines protestantischen Regensburger Ratsherrn, dann dem reichsstädtischen Bauamtsdirektor Gölgel,[1] der Ende des 17. und anfangs des 18. Jahrhunderts lebte, verdanken. Weitere Aufschlüsse enthalten die Domkapitelschen Akten, die Diözesmatrikeln, die Akten des bischöflichen und städtischen Archivs, die Saalbücher, die Chroniken von Gmeiner, Gumpelzhaimer und Abt Cölestin von St. Emmeram u. a. m. Das gesamte Material ist von Schuegraf und anderen nach der geschichtlichen Seite hin einigermaßen gesichtet. Leider hat der viel zu früh gestorbene Historiker Hauptmann C. W. Neumann sein reiches Wissen auch auf diesem



Abb. 1. Portal der Kreuzkapelle „im Bach".

Gebiete mit ins Grab genommen. Er wäre, wie wenig andere, berufen gewesen, über so manches Aufschlüsse zu geben, worüber die uns bekannten Quellen schweigen, oder widersprechende Angaben machen. Ich verdanke ihm durch persönlichen Verkehr manche wertvolle Notiz in dieser Sache. Sind wir also in Bezug auf geschichtliche Vorgänge im allgemeinen leidlich unterrichtet, so ist dagegen meines Wissens eine sachgemäße, architektonische Würdigung der Regensburger Hauskapellen und Geschlechterhäuser noch von keiner Seite unternommen worden, denn das, was ältere Nachrichten über Bauart und künstlerischen Wert dieser Kapellen verlauten lassen, ist so dürftig und nichtssagend,

1) Verzeichnis der Kirchen und Kapellen zu Regensburg von H. Johann Georgis Goelgel, des Innern und geheimen Raths, auch E. E. Bauamts Wolverordnetem H. Direktore allhier anno 1724.

daß es für uns ohne jegliche Bedeutung ist. Diese Nachrichten beschränken sich in der Regel darauf, zu vermelden, daß die betreffende Kapelle zu „den schönsten und fürnemsten" Hauskapellen gehörte. Ich habe mich daher der mit mancherlei Umständen und Schwierigkeiten verbundenen Arbeit unterzogen, alle Regensburger Hauskapellen einer möglichst gründlichen Untersuchung zu unterwerfen, dieselben genau aufzunehmen und auch die interessanteren Details zu zeichnen. Dabei mußten Verkaufsgewölbe, Lagerräume und Wohnzimmer der betreffenden Gebäude durchsucht werden; in einigen Fällen, wo über die Lage der Kapelle Zweifel herrschten, war es sogar notwendig, diese Privathäuser vom Keller bis unter den Dachboden zu untersuchen. Diese Nachforschungen und Untersuchungen haben ergeben, daß von einem Teil der uns geschichtlich überlieferten Kapellen keine Spur mehr vorhanden ist; sie sind durch Neubauten oder wiederholte Umänderungen der Innenräume vollständig verschwunden. Ein anderer Teil zeigt nur mehr geringe Überreste seiner vormaligen Bauart, und nur ein kleiner Teil befindet sich noch in gutem Zustande. Insoweit diese Hauskapellen Anspruch auf architektonische Bedeutung haben, sollen dieselben einer Besprechung unterzogen werden.

Die Kreuzkapelle „im Bach".

Die älteste der vorhandenen Hauskapellen ist die Heil. Kreuzkapelle in der Bachgasse, oder wie es in alten Urkunden heißt „im Bach". Sie befindet sich im Hause des Konditors Fleischmann L. E. Nr. 61. Schon das noch gut erhaltene Portal weist auf ein hohes Alter hin, auf die mittlere Periode des romanischen Stiles. Aus dieser frühen Zeit sind jedoch keine Nachrichten auf uns gekommen, was uns aber nicht hindert, die Erbauungszeit mit annähernder Genauigkeit zu bestimmen. Erst aus dem Jahre 1354 ist eine Urkunde vorhanden, nach welcher der edle Bürger Heinrich Baumburger zu seiner Hauskapelle ein Beneficium für einen eigenen Kaplan stiftete. Die Kaplanswohnung befand sich im Nebenhause E. 160. Das Wohnhaus der Baumburger lag noch um ein Haus weiter entfernt, Lit. E. 158. Unter dieser Nummer sind zwei Gebäude vereinigt; das eine zeichnet sich durch einen großen, über drei Stockwerke hinaufgeführten Erker im Renaissancestil aus, das andere, in seinem Äußeren ältere, hat gotische Fenster und einen abgetreppten Giebel. Dem Geschlechte der Baumburger gehörte auch das Haus am Watmarkt, mit dem großen Turm aus der frühesten gotischen Epoche, der noch 1390 der „Baumburger Thurn" genannt wird. Nach Gmeiners Regesten übergab Jakob Meillinger die Briefe über ein Haus in der Bachgasse „gegen des Woller Kirche[1] über" 1399 an Hanns Lautwein auf Tunau und seine Schwester Ingolstetter. Haus und Kapelle gingen später von den reichen und angesehenen Ingolstettern an das edle Geschlecht der Trainer über. Nach Gölgel gehörte die Kreuzkapelle zu seinen Lebzeiten, das ist um die Wende des 17. Jahrhunderts, unter das Hochstift. Dafür spricht auch der Umstand, daß sie eine der wenigen Hauskapellen ist, welche nach der Reformation ihrem ursprünglichen Zweck erhalten geblieben sind. Bis zum Jahre 1806 wurde jeden Donnerstag, mitunter auch an Sonn- und Feiertagen Gottesdienst darin gehalten. Kurz darauf wurde sie infolge Besitzwechsels zu einem Wagenschuppen und später zu einem Wohnhaus umgewandelt. Gegenwärtig befindet sich vorne ein Konditorladen und im hinteren Teile des Hauses, wo noch die Absis zu sehen ist, die Backstube. Die Absis ist noch vollständig erhalten als rundbogige Altarnische mit Kämpfergesims und Eck-

1) Verenakapelle im Hartweinischen Hause.

säulen, deren Würfelkapitäle mit einfachem, aber sehr hübschem Blattwerk verziert sind, das unter der dicken Kruste von Tünche noch leidlich zu erkennen ist. Das eingangs erwähnte Portal, Abbild. 1, hat eine Lichtweite von 1,93 m und eine Höhe von 2,80 m. Über schlanken Ecksäulen wölbt sich ein kräftiger Rundstab im Halbkreis. Außen ist derselbe von einem Rundbogenfries umgeben, während die Bogenlaibung mit palmettenartigen, dicht aneinander gereihten Blattformen von antikisirendem Gepräge geschmückt ist. Von höchst origineller Bildung sind die Kapitäle. Das eine enthält in der Mitte einen Hasenkopf, unter dem eine Palmette angebracht ist, während seitlich palmettenartiges Blattwerk mit Trauben sich anschließt. Das andere Kapitäl zeigt den Kopf eines Ungeheuers, unter dem zwei kräftige Pfoten zum Vorschein kommen, welche die Schwänze zweier geflügelten Untiere (Drachen) umklammern, während der Kopf in die Schwanzspitzen beißt und die Drachen hinwiederum nach dem Kopfe des Ungeheuers beißen. Die Kapitäle erscheinen kämpferartig über die Bogenlaibung verlängert. Darunter sind die Thürgewände wieder mit ähnlichen Palmettenformen wie die Bogenlaibung verziert, jedoch mit dem Unterschiede, daß die Reihung hier eine aufsteigende ist. Die Säulenbasen sind dermaßen beschädigt, daß eine bestimmte Form auch nicht annähernd zu erkennen ist. Es macht fast den Eindruck, als ob der Säulenschaft unmittelbar auf der quadratischen Platte aufsäße. Als Zeit der Erbauung darf man wohl die Mitte des 12. Jahrhunderts annehmen.



Abb. 2. Inneres der Galluskapelle.

Die Galluskapelle im Ernfelser Haus.

Als zweitälteste der vorhandenen Hauskapellen muß die St. Galluskapelle in der Dompropstei, dem früheren Ernfelser Haus, in der schwarzen Bärenstraße Lit. G. Nr. 88 bezeichnet werden. Sie lenkt die Aufmerksamkeit des Vorübergehenden schon durch ihr reiches romanisches Portal auf sich. Im übrigen ist das Äußere ziemlich einfach gehalten. Die Fassade ist durch Lisenen gegliedert, die sich unterm Dach mit einem einfachen Rundbogenfries vereinigen. Ein reicherer Rundbogenfries findet sich an der Ost-

seite der Kapelle. Derselbe ist jedoch nur von dem Dachboden des anstoßenden Hauses aus zu sehen. Das Innere ist noch gut erhalten, wenn auch infolge Einziehung eines Geschosses und einer Zwischenwand kein Gesamtüberblick zu gewinnen ist. Auf unseren Abbildungen Fig. 2 und 3 sind diese erst unter dem vorigen Dompropst vorgenommenen Änderungen weggelassen, so daß die Kapelle in ihrer ursprünglichen Form zu Tage tritt. Leider fehlen auch hier, wie bei den meisten Hauskapellen, die ältesten Nachrichten. Die früheste Urkunde aus dem Jahre 1374 [1]) besagt, daß Bischof Chunrad von Regensburg das „Ernvelser Haus, daz uns itzu ledig worden ist von Maister Chunrad von Megenberg [2]) mit sampt der Kapellen rc. dem vesten Ritter unserm lieben Getreuen Görgen dem Auer und Anna seiner Hausfrauen, gesezzen zu Luppurg“ rc. gegen einen jährlichen Zins von 3 Pfund Regensburger Pfennigen verleibrechtete, sich aber die Lehenschaft eines künftigen Kaplans auf die Kapelle vorbehielt. Nach dem Tode Georg des Auers und seiner Ehefrau im Jahre 1381 schenkte der Bischof es „unsern lieben und getreuen Chorherrn gemeinchleich dem Kapitel des Tums ze Regenspurg gegen ein ewigen Jahrtag.“ [3]) Von da an wurde das Anwesen dem Verzeichnisse der Kanonikalhöfe des Domkapitels einverleibt. Diesem Umstande ist es zu danken, daß die Kapelle der Säkularisation im Jahre 1542 entging. Dagegen wurde sie hundert Jahre später, im dreißigjährigen Kriege schwer heimgesucht. Als Bernhard von Weimar 1642 Regensburg in Besitz genommen hatte, wurde sie von den Schweden als Fleischbank verwendet und stand hierauf längere Zeit unbenützt. Erst 1679 wurde sie von dem Domherrn Joh. Franz Ferd. Grafen von Heberstein einer gründlichen Restauration unterzogen. Derselbe verehrte der Kapelle auch eine künstlich geformte Madonna aus Wachs, welche er vom Kloster Ettal erhalten hatte und die noch zu Schuegrafs Zeiten den Altar zierte. Schuegraf teilt auch den Wortlaut einer Inschrifttafel mit, welche diese Vorgänge schildert und die vordem in der Vorhalle aufgehangen war, zur Zeit aber nicht mehr vorhanden ist. Eine zweite, jetzt ebenfalls fehlende Inschrift erzählte, daß die Kapelle nach dem Brande und der Plünderung der Stadt durch die Franzosen im April 1809 geschlossen, 1823 aber auf Verwendung und eigene Kosten des Dechants Dr. Ecker wieder eröffnet wurde. Die endgültige Schließung erfolgte in den dreißiger Jahren. Nach einer Beschreibung Schuegrafs vom Jahre 1811 war die Kapelle damals noch unversehrt. Er berichtet, daß die Vorhalle durch ein eisernes Gitter vom Altar geschieden war und daß den Altar ein großes Bild schmückte, welches den heil. Abt Gallus mit dem ihm dienenden Bären darstellt. Dieses große und schöne Bild, welches dem Anschein nach aus der Zeit der Restauration durch Graf Heberstein stammt, befindet sich nunmehr auf dem Dachboden und ist leider schon stark beschädigt. Von einem im Quadrate gebauten Türmchen mit Glocke, welches zu Schuegrafs Zeiten noch vorhanden war, ist nichts mehr zu sehen. Dieses Glockentürmchen wurde jedenfalls bei Gelegenheit der baulichen Veränderungen, welche der vormalige Domprobst mit Haus und Kapelle vornahm, beseitigt. Dieser ließ durch Einziehen einer Balkenlage die Kapelle in zwei Stockwerke teilen und durch Aufführen je einer Zwischenwand vier Räume, nämlich drei Zimmer und einen Hausflur, herstellen. Dieser letztere ist die ehemalige Vorhalle, das nach Osten gelegene obere Zimmer ist jetzt als Hauskapelle eingerichtet.

1) Rieds Codex II, 909—910.

2) Kunz von Maidberg (Conrad de monte puellarum).

3) Rieds Codex II, 928.

Betrachten wir uns nun diese für die damalige Zeit äußerst stattliche Hauskapelle etwas näher. Abbildung 2 giebt uns ein übersichtliches Bild des Innern, mit Hinweglassung der erst in jüngster Zeit bewerkstelligten Einbauten. Die Gesamthöhe beträgt nahezu 8,50 m bei einer Länge von 9,50 m und einer Weite von 4,50 m. Das Gewölbe ist ein Kreuzgewölbe mit überhöhten Scheiteln, ohne Diagonalrippen. In Mitte der Langseiten befindet sich je ein Wandpfeiler mit vorgelegter Halbsäule, Fig. 4, einschließlich Basis und Kapitäl nur 1,75 m hoch. Über dem Kapitäl steigt der Wandpfeiler lisenenartig empor und verzweigt sich nach oben in die Quergurte und Wandgurten. An der Westseite (Vorhalle) steigen die Ecklisenen direkt vom Boden auf. Die Ostwand, an welcher der Altar stand, ist durch eine reichere Gliederung, Fig. 2 und 5, ausgezeichnet. Durch vier hintereinander folgende rechtwinklige Einschnitte, deren beide hinterste mit schlanken Säulen auf ausspringenden Sockeln belebt werden, wird eine schräge, durch runde und eckige Glieder lebendig bewegte Profilirung, die sich nach vorne erweitert, erzielt. Die gleiche Profilirung setzt sich am Rundbogen über den Kapitälen fort. An der Südseite der Kapelle führt eine Thüre in einen kleineren, mit einem Tonnengewölbe geschlossenen Raum, der wahrscheinlich als Sakristei diente. In die Vorhalle mündet ein mächtig ausladendes Portal, Abbildg. 6, bei verhältnismäßig kleiner Thüröffnung.

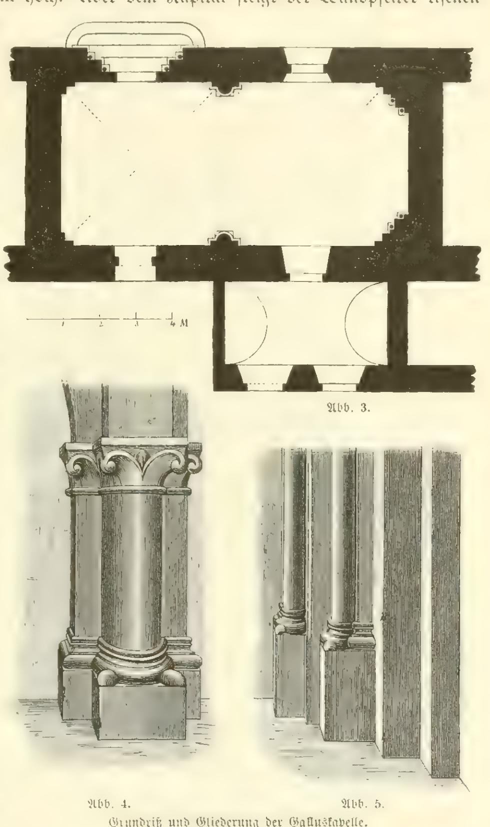


Abb. 3.

Abb. 4. Abb. 5.

Grundriß und Gliederung der Gallus-Kapelle.

Die Thürlaibung besteht aus staffelförmig vorspringenden Pfeilern, in deren einspringenden Ecken Rundsäulen angebracht sind. Sockel und Kapitäl ziehen sich um die gesamte Gliederung. Die Kapitäle haben Voluten mit stark entwickelten Eckknollen, die Säulenbasen sind tief ausgekehlt, ein charakteristisches Zeichen der Spätzeit des romanischen Stiles. Die vorspringenden Ecken der Pfeiler sind bis auf eine kleine Strecke oberhalb der Basis und unter dem Kapitäl abgeschrägt und profilirt, was sehr wesentlich zur Erhöhung der Gesamtwirkung beiträgt. Über dem Kapitäl beginnt die Bogenlaibung, die in reichem Wechsel von Rundstäben, Hohlkehlen, Platten und Plättchen lebendig

profilirt ist. Der Stil des Ganzen deutet auf den Anfang des 13. Jahrhunderts hin. Dicht über dem Portal ist das gräflich Seibolstorfische Wappen angebracht mit der Inschrift: **Sacellum Sancti Galli Abbatis.**

Die Wahlenkapelle am goldenen Turm.

Die Waller- oder Wahlenkapelle dürfte wohl die drittälteste der Regensburger Hauskapellen sein. Sie befindet sich in der Wahlenstraße, in dem Hause E. 11, neben dem

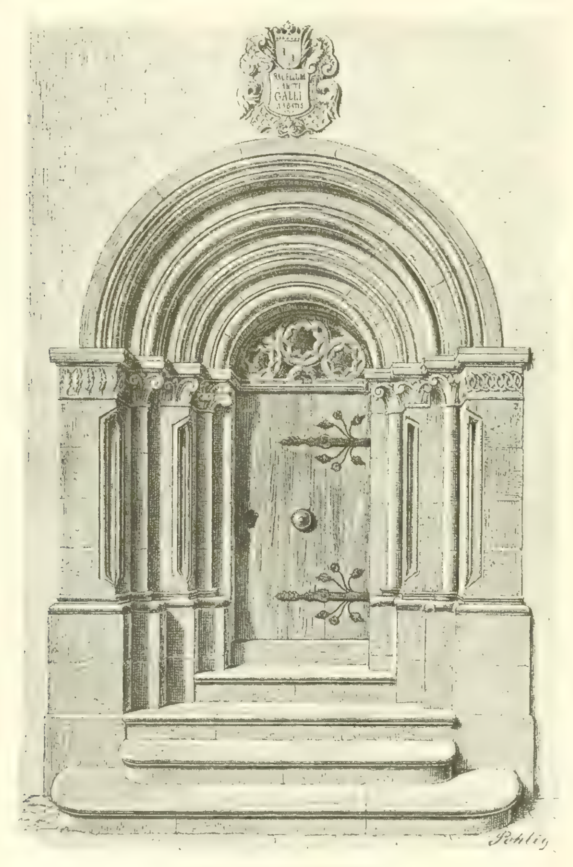
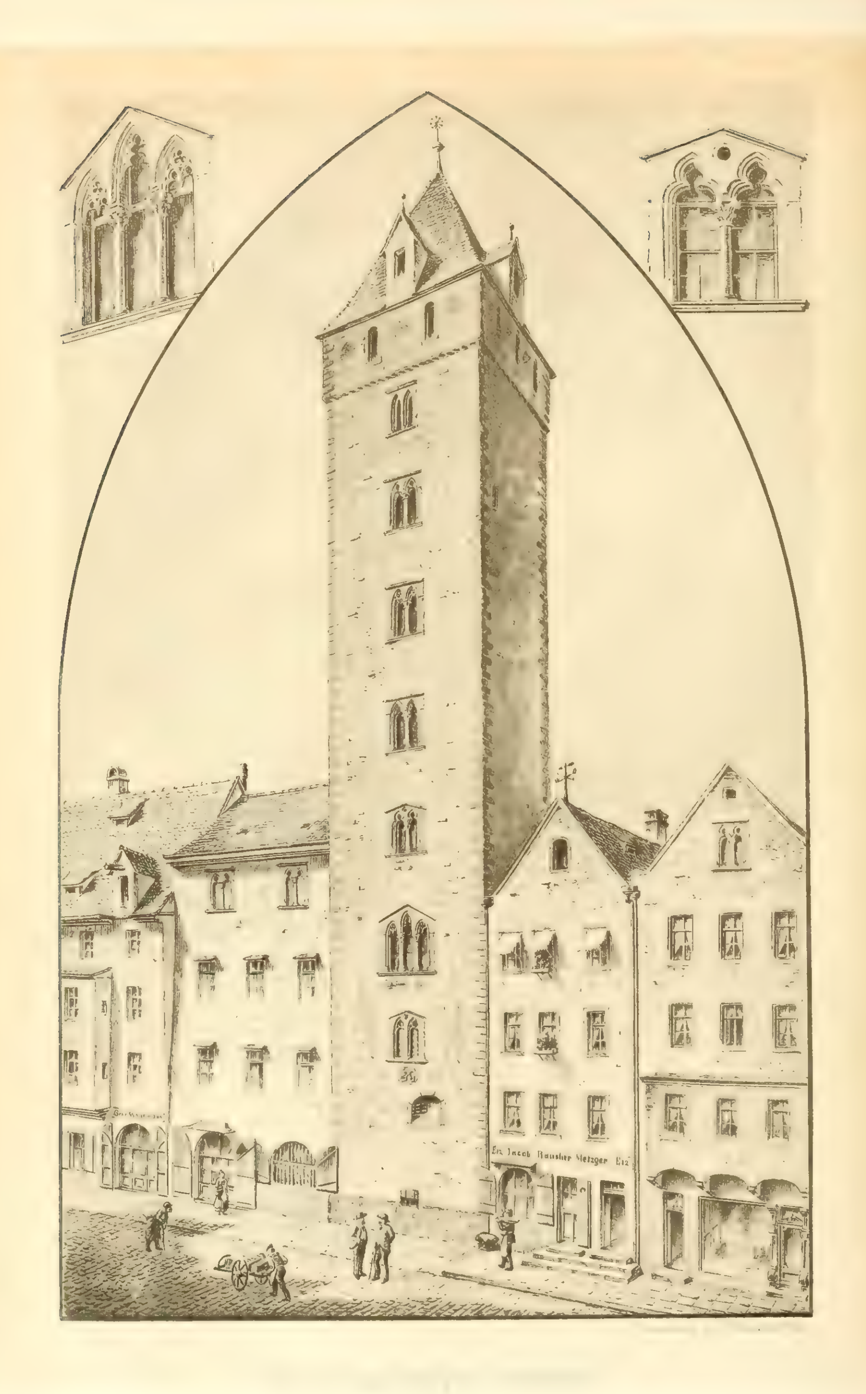


Abb 6. Portal der Galluskapelle.

goldenen Turm, z. Z. dem Großhändler Hanemann gehörig. Der Turm und das anstoßende Gebäude gehörten einer uralten Patrizierfamilie, den Wallern, Unter den Wahlen. Diese Waller, Wahlen, Wälsche, (inter latinos in alten Urkunden) waren wohl ursprünglich römische Bürger und Kaufleute, welche nach Abzug der römischen Legionen in Regensburg zurückblieben und sich vorwiegend in der Wahlenstraße und am Römling festsetzten. Es wird schwer festzustellen sein, ob die im Mittelalter vorkommenden





Jacob Rausher Metzger

Wahlen, oder inter latinos, Nachkommen jener uralten Inwohner waren, oder ob sie diesen Namen nicht vielmehr nach der Straße, in der sie wohnten, erhielten, wie z. B.: „Haymo unter den Wahlen“ d. i. Haymo, der unter den Wahlen oder in der Wahlenstraße wohnte. Es dürfte dies das Wahrscheinlichere sein. Schon 1214 kommt ein Propst Heinrich inter latinos vor, 1266 begegnen wir einem Haymo, ein anderer Haymo war 1312 Ratsherr.

Der zu dem Hause gehörige Turm, Abbildung 7[1]), sucht in seiner Eigenartigkeit seinesgleichen. In Quadratform bis zu schwindelnder Höhe emporsteigend, ist er nächst den Domtürmen der höchste Turm Regensburgs. Dabei ist derselbe an der Vorderseite bis zum obersten Geschoß mit jenen zierlichen Fenstern der frühesten Gotik geschmückt, die bald zwei- bald dreiteilig mit Säulchen und kelchartigen Kapitälen angeordnet sind. Die gleichen Fensterbildungen zeigt auch noch das obere Geschoß des anstoßenden Hauses, in dem die Kapelle befindlich. Wir werden also nicht fehlgehen, wenn wir als Zeit der Erbauung das letzte Viertel des 13. Jahrhunderts annehmen. Damit

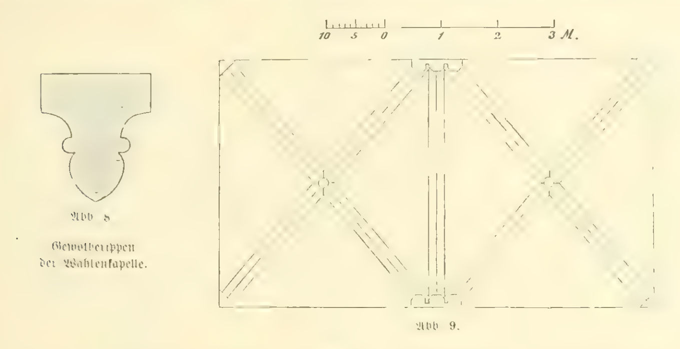


Abb. 8. Gewölberippen der Wahlenkapelle.

Abb. 9.

stimmt auch die Angabe eines alten päpstlichen Taxregisters von 1287 überein[2]), in welchem bereits der „Wallerschen Kapelle“ Erwähnung geschieht. Im übrigen fehlen alle Nachrichten, so daß man nicht einmal weiß, welchem Heiligen zu Ehren die Kapelle benannt war. Im 15. Jahrhundert war das Anwesen im Besitze des Bürgergeschlechtes der Aman. Grünewald führt einen „Andreas Aman des Rathes 1487“ auf.[3]) Hiernach wurde auch der Turm damals „des Amans Thurn“ benannt. In ihm soll nach einer handschriftlichen Chronik die Huldigung der Bürgerschaft an Herzog Albrecht von Bayern im Jahre 1490 vor sich gegangen sein. Später begegnen wir dem Geschlechte der Winkler als Besitzer des Hauses und Turmes. Das Wappen derselben befindet sich noch im Hause und ist zur Zeit an einem Gewölbe neben der Kapelle angebracht. Es ist in Erz gegossen und enthält auf senkrecht geteiltem Schild im rechten Felde einen aufsteigenden Löwen, im linken drei übereinander angebrachte Winkel. Der Name des Besitzers ging auf den Turm über, der hinfort Winklerturm genannt wurde. Die Bezeichnung

1) Liegt als Kupferlichtbild bei.

2) Vergleiche auch eine Diözesmatrikel in einem Manuskript von 1711, Kopie im Archiv des historischen Vereins der Oberpfalz und von Regensburg; ferner Grünewald, Ratisbonae Urbis II, Kap. XVII

3) Grünewald, Ratisbona I, Kap. XIX.

„goldener Turm" stammt aus dem 17. Jahrhundert, in welchem das Anwesen einen Gasthof gleichen Namens enthielt. Nach Schuegraf war in den vierziger Jahren noch das Wirtsschild vorhanden, in einem grünen Kranz ein goldener Turm, darunter eine Blechtafel mit der Inschrift:

„Wer will Trinkhen Gut Wein und Bier,
Der kom in gulden Thurn zu mir."
Joh. Georg Schustereder 1671.

Gegenwärtig ist auch die Bezeichnung „Stirner Turm", nach dem vorletzten Besitzer gebräuchlich. Der Turm zeigt in seinem unteren Teile, vergl. Abbild. 7, noch Spuren von Bemalung aus dem 16. oder 17. Jahrhundert. Neben und unter dem untersten Fenster erkennt man noch das Regensburger Stadtwappen (zwei gekreuzte Schlüssel) sowie Bruchstücke von Ornamenten und zwei riesigen Landsknechten. Ebenso bemerkt man am obersten Geschoß noch Umrisse von Wappenschilden zwischen den Fenstern.

Die Kapelle stößt unmittelbar an den Turm und dient dermalen als Verkaufsgewölbe. Sie ist 7,63 m lang, 4,38 m weit und 3,50 m hoch und zeichnet sich durch

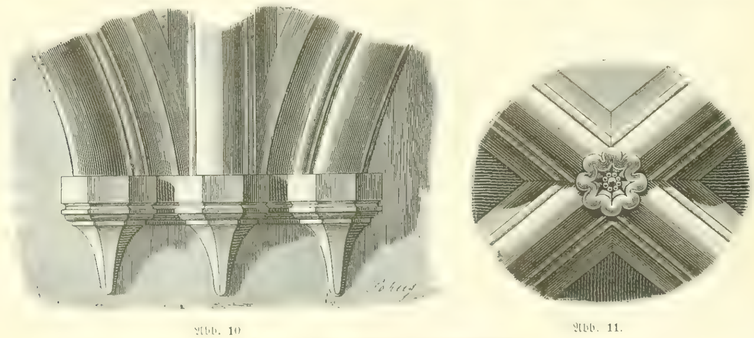


Abb. 10 Abb. 11.
Konsolen und Schlußsteine der Wahlenkapelle.

ungewöhnlich kräftige Gewölberippen aus, die eine hier selten vorkommende Profilirung aufweisen, nämlich Platte, Hohlkehle, zierlichen Rundstab und kräftig ausladendes Spitzbogenprofil. (Fig. 8.) Ganz abweichend von dem Herkömmlichen ist die Art und Weise der Konsolbildung. Während nämlich gewöhnlich die Gewölberippen an einen Wandpfeiler, von dem Querschnitt eines halben Achteckes anlaufen, gehen hier die Quergurte und die Diagonalrippen — Wandgurte sind nicht vorhanden — ganz unvermittelt gegen die Wand und sitzen auf gesonderten Konsolen auf, so daß also drei Konsolen nebeneinander angeordnet sind, die unter sich nur durch einen schmalen Steg zusammenhängen. (Fig. 9 und 10.) Eine weitere Eigentümlichkeit ist das Fehlen der Schlußsteine an der Kreuzung der Diagonalrippen. An deren Stelle sind dagegen kleine Rosettchen auf den Kreuzungspunkten angebracht. (Fig. 11.) Neben der Kapelle gegen Westen befindet sich ein kleiner überwölbter Raum, der vielleicht als Sakristei gedient haben mag.

Die Kapelle St. Simonis et Judae.

Das Haus Lit. B. Nr. 80, Ecke der Grüb und unteren Bachgasse, enthält eine Kapelle, die zu Ehren der Apostel Simon und Judas geweiht und mit reichen Benefizien versehen war. Die Kapelle befindet sich in dem gegen die Grüb gelegenen Turme.

Es ist dies einer jener zinnengekrönten Streittürme, die so charakteristisch für die früh gotische Periode in Regensburg sind. Sie weisen fast alle die gleichen Architekturformen, Fenster- und Profilbildungen auf und gehören ihrer Mehrzahl nach dem letzten Viertel des 13. und dem Anfang des 14. Jahrhunderts an. Von wem das Haus und die Kapelle erbaut worden, wissen wir nicht. Aufschluß darüber könnte vielleicht das Wappen auf einem Schlußsteine der Kapelle geben, welches auf frühgotischem Schilde eine ganz der Schildform entsprechende undeutliche Figur enthält, deren Ecken in je drei Blättchen (Lilien) auslaufen. Die durch eine Kruste von Tünche unkenntlich gewordene Mittelfigur scheint ein Löwenkopf zu sein, und wir hätten in diesem Falle das Löbelsche Wappen vor uns.[1]) Die Löbel sind ein altes Regensburger Geschlecht, ein Friedrich Löbel des Rates kommt bereits 1284 vor und dieser könnte möglicherweise der Erbauer sein, da der Baustil des Turmes, wie schon vorhin bemerkt, auf das Ende des 13. Jahrhunderts hinweist. Das gleiche Wappen hatten übrigens nach der citirten Quelle auch die „Leche“. Im 15. und 16. Jahrhundert wird das Gebäude die „Amansche Behausung“ genannt. Peter Aman übergab im Jahre 1428 das Recht zu dieser Kapelle samt den Dokumenten und Briefen dem Rate der Stadt. Nach einer im Hofe eingemauerten Inschriftentafel war Kaspar Aman, Cammerer[2]) von Regensburg, um 1519 Besitzer des Hauses. Diese Tafel ist schon deshalb sehr merkwürdig, weil der obere Teil derselben eine hebräische Grabschrift[3]) enthält und darunter in deutscher Schrift der Vertreibung der Juden aus Regensburg gedacht wird. Unter der hebräischen Inschrift steht in lateinischen Buchstaben Caspar Aman. Darunter ist in einer Hohlkehle das Amansche Wappen, eine dreigeteilte Tartsche, in dessen oben spitz, unten breit verlaufendem Mittelfelde eine vierblätterige Heckenrose angebracht ist. Links und



Abb. 12. Inneres der Kapelle St. Simonis et Judae.

1) Vergleiche Deutscher Herold, Jahrg 1886: Regensburger Wappen vom königl. Regierungsregistrator W. Schratz, wo sich eine Abbildung dieses Wappens findet. Nur ist hier der Löwenkopf verhältnismäßig kleiner und die Lilien sind schlanter als auf dem erwähnten Schlußstein

2) Bis zum Jahre 1429 stand ein adeliger Bürgermeister an der Spitze des städtischen Regiments. Von da ab wählte der innere Rat aus seiner Mitte alljährlich einen Cammerer oder Kämmerer, der die Oberleitung der Geschäfte zu besorgen hatte. Dies blieb so bis 1803, wo Regensburg aufhörte, freie Reichsstadt zu sein.

3) Diese lautet nach Paricii Nachrichten, Regensburg 1753: „Hier ist das Grab der Ehr und Tugendhafften wackeren Frau, meiner Frauen Mutter, Friede sei mit ihr, Fr Genendle, einer Tochter des Hochgelehrten Rabbi Jekutiel, das Gedächtnis des Gerechten sei im Seegen', welche gegangen ist in die Ewigkeit den 25. Tebhet (Dezember) 277 nach der kleinern Zahl. Ihre Seele sei eingebunden im Bündlein der Lebendigen im Garten Eden. Amen! Amen!

rechts vom Wappen zieht sich ein Spruchband hin mit den Worten anno domini 1519 jar. Darunter steht in prächtiger Minuskelschrift:

Am mōtag am abent
petri stuelfeyer sein di jud—
aus der stat regenspurg ge-
schaft und am achten tag
darnach kainē mer gesehen.
Laus Deo.

Zu Goelgels Zeiten besaß das Haus der edle Herr Joh. Georg v. Preuning, nach ihm Senator Dimpfel, derselbe, von dem eine handschriftliche Chronik von Regensburg existirt, die durch zahlreiche Handzeichnungen besonderes Interesse bietet.

Nicht zu verwechseln ist diese Kapelle mit der gleichnamigen Kapelle St. Simonis et Judae, die vordem auf dem Schwibbogen zwischen Rathaus und Marktturm stand und in alten Urkunden auch die „Trainerische Kapelle auf dem Gewölb" genannt wird. Der Eingang zu unserer Kapelle führte von der Bachgasse aus durch einen geräumigen Hausflur, von dem aus eine Spitzbogenthüre in die Kapelle mündete. Eine Rundbogenthüre — wohl in späterer Zeit durchgebrochen — führt auch von der Grüb aus direkt in die Kapelle. Abbild. 12 giebt eine Innenansicht derselben. Durch Renovirung und bauliche Veränderungen des Vorderhauses, welche der Eigentümer, Kaufmann Uhlfelder, im Jahre 1881 vornehmen ließ, wurde der Hausflur zu einem Laden umgestaltet und die Spitzbogenthüre vermauert. Dafür wurde an der Nordseite gegen den Hof eine Thüre eingebrochen. Im übrigen blieb die Kapelle intakt und dient zur Zeit als Schnittwaren-lager. Sie mißt 8,70 m in der Länge, 4,74 m in der Weite und 4,15 m in der Höhe, hat Kreuzgewölbe mit Quergurte und Diagonalgurten von massigen Formen (Fig. 13), die an Wandpfeiler aus der Achtecksform anschneiden. Wandgurte fehlen. Von den beiden Schlußsteinen, (Fig. 14 und 15), enthält der eine das oben beschriebene Löbelsche Wappen, der andere eine Rosette. Als Zeit der Erbauung darf man das Ende des 13. Jahrhunderts annehmen.



Abb. 14



Abb. 13.

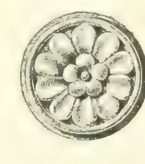


Abb. 15.

Details aus der Kapelle St. Simonis et Judae.

Das Grafenreutersche Haus und die Dorotheakapelle.

Unweit der eben beschriebenen Kapelle St. Simonis et Judae in dem Verbindungsgäßchen zwischen der unteren Bachgasse und der Roten Hahnengasse „Hinter der Grieb" genannt, liegt einer der interessantesten Häuserkomplexe des alten Regensburg. Die aus frühgotischer Zeit stammenden Gebäulichkeiten sind um einen großen — jetzt etwas verbauten — Hof gruppirt und erstrecken sich bis an das Gäßchen hinter dem Waggebäude, „Vor der Grieb" genannt. Der Hauptbau wird von zwei massigen Türmen flankirt, die von außen zurückgebaut, nur gegen den Hof zur Geltung kommen. Die zinnenbekrönten Obergeschosse dieser Türme sind jedoch wegen eingetretener Baufälligkeit abgetragen worden. Das Hauptgebäude hinter der Grieb, Abbild. 16, zeichnet sich durch einen erkerartigen Vorbau und zierliche Spitzbogenfenster aus. Ein Teil derselben ist seiner Zwischensäulchen und Pfosten beraubt, doch sind mehrere davon noch gut erhalten. Neben

dem Erker ist ein größeres, dreiteiliges Fenster mit zwei Säulchen und überhöhtem Mittelbogen, mit giebelartigem Deckgesimse überdacht, ganz ähnlich wie am goldenen Turm (Abbild. 17). Die Kelchkapitäle, wie auch die übrigen Detailbildungen weisen auch hier auf das Ende des 13. Jahrhunderts hin. Die Säulenbasen des eben besprochenen



Abb. 16. Grafenreutersches Haus

Fensters erinnern in ihrem oberen Teil durch die weit ausgekehlten attischen Basen noch ganz an den spätromanischen Stil. Auffallend ist der weit gesprengte Spitzbogen im Mittelgeschoß des zurücktretenden Flügels; siehe Abbildg. 16. Die drei kleinen Fenster innerhalb desselben sind offenbar erst später hineingebrochen worden. Selbstverständlich ist auch der kleine Einbau in der Ecke neueren Datums. Innerhalb desselben sieht man

noch gotische Spitzbogenfenster von ähnlicher Bildung wie oben, mit Säulchen und Glockenkapitälen, wie sie wohl früher das ganze Untergeschoß geziert haben werden und erst in späterer Zeit durch die jetzt vorhandenen, rundbogigen Fenster ersetzt worden sind. Alles deutet darauf hin, daß wir es hier mit einem der vornehmsten alten Geschlechtersitze zu thun haben. Ob er vielleicht schon dem alten Regensburger Bürgergeschlecht „von der Grub" — welcher Name jedenfalls in Beziehung zur Örtlichkeit steht — gehörte, ist uns nicht bekannt. Vom 12. bis 14. Jahrhundert blühte dieses Geschlecht hier. Schon 1156 kommt ein Ulrich de Gruba, 1179 Adelbrecht, 1286 Wernher und 1327

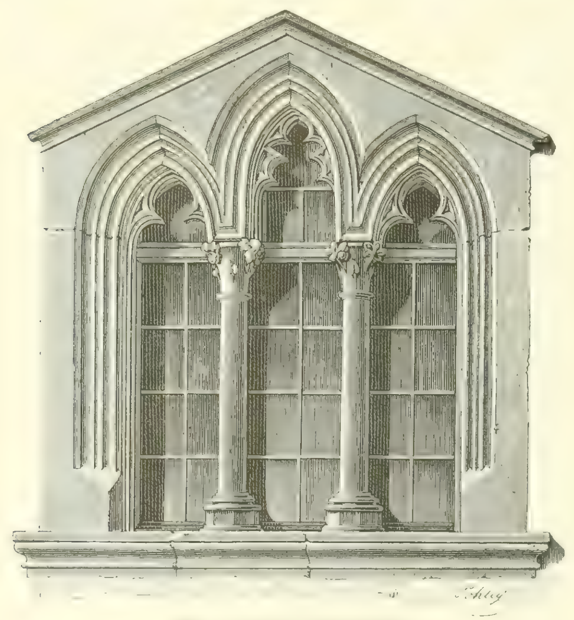


Abb. 17. Fenster am goldenen Turm.

Johannes von der Grub[1] vor. Die erste urkundliche Nachricht von dem Gebäude stammt vom Samstag vor Urbani des Jahres 1381. Hiernach machte der „erbere Herr Konrad der Gravenreutter" kurz vor seinem Tode die Verordnung, daß sein Haus und die darin befindliche Kapelle jedesmal von dem ältesten der Familie Gravenreut benutzt werden sollte. Im Jahre 1530 wurde das Haus wegen angeblicher Baufälligkeit von den Grafenreutern an den Ratsherrn Konrad Peuchel um 500 Gulden verkauft und nicht lange darauf, im Jahre 1542 wurde die Kapelle säkularisirt. Nach einem alten Steuerregister[2]) wird „S. Dorothea in der Grüb" unter denjenigen Kapellen und Beneficien aufgeführt, von deren Einkommen und Steuern nichts gemeldet wird. Nach Gölgel

1) Anno 1327 Sabbatho ante Judica obyt Johannes von der Grub (Schuegraf, Das Haus in der Grüb 2c.).

2) Kopie im Archiv des histor. Vereins v. Oberpfalz u. Regensburg

hätte sie auch Antonykapelle geheißen laut eines Dokumentes, das sich zu seiner Zeit im städtischen Archiv, Lade 11, befunden haben soll. Gegenwärtig gehört das Haus Herrn Eisenhändler Kempf, und die Kapelle, welche sich im westlichen Turm befindet, dient als Lagerraum für altes Eisen. Sie besitzt ein hübsches Gewölbe mit reichen Schlußsteinen, ist 7,30 m lang, 6,60 m weit und 4 m hoch. Der Grundriß, (Fig. 18), ist von den bisher betrachteten insofern abweichend, als von dem hintersten Schlußstein aus eine Längsgurte gegen die westliche Stirnwand geführt ist, was bei dem geraden Abschluß eine schiefe Gewölbeführung bedingt, übrigens dem ganzen Raum ein reicheres Ansehen gewährt (Abbild. 19). Die Gewölberippen haben die am häufigsten vorkommende Profilirung, Platte, Schmiege und Hohlkehle, nur die Wandgurten machen eine Ausnahme; sie sind außerordentlich einfach und bestehen nur aus Platte und Hohlkehle. Sämtliche Gurten schneiden an Wandpfeiler aus der Achtecksform an, wie bei St. Simon und Judas. Von großem Interesse sind die Schlußsteine. Die untere Fläche ziert eine Doppelrosette, von einem Blätterkranz umgeben, und der Schlußstein erscheint an zwei gegenüberliegenden Seiten wie mit Tauen an dem Gewölbe festgehalten. Von dem Blätterkranz ziehen sich nämlich, die Profilirung des Schlußsteines umfassend, Wulste hinauf, die nach oben auseinandergehen und den Eindruck machen, als ob die Schlußsteine mit dem Gewölbe zusammengebunden wären. (Fig. 20.) In der westlichen Wand befindet sich eine rundbogige Nische, in welcher wahrscheinlich das ewige Licht gebrannt haben wird.

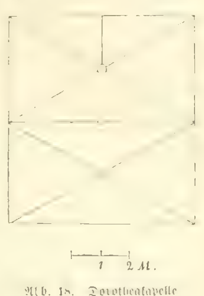


Abb. 18. Dorotheakapelle


Abb. 19. Inneres der Dorotheakapelle.

Die St. Barbarakapelle im Hause „Zum Löwen im Gitter".

Diese Kapelle befindet sich nach alten Nachrichten in der Weintinger Straße zu Osten, d. h. in der Ostenvorstadt. Nach einem „Verzaichnus der Beneficien in der Stadt Regensburg, so Kammerer und Rath und andre Burger eingenohmen" von 1590[1] wird sie St. Barbara bei den Barfüßern genannt und nach einem Manuskript von 1711, eine Diözesmatrikel enthaltend[2]) liegt sie in der „Weintinger Gaß im Löben". Ein altes Steuerregister[3]) bestimmt ihre Lage also: „In der Weintinger Straß in des pfisters,

1) Kopie im Archiv des histor. Vereins v. Oberpfalz u. Regensburg.
2) Ebenda.
3) Ebenda.

jetzt Benedikt Fischer's Behausung", und nach Goelgel befindet sie sich im Wirtshaus zum Löwen im Gitter. Nun existirt zwar heute eine Weintinger Straße in diesem Stadtteile nicht mehr, aber alle diese Nachrichten weisen darauf hin, daß wir die Barbarakapelle in der Kalmünzer Straße im Hause H. 119 zum Löwen im Gitter zu suchen haben, was auch der Augenschein bestätigt. Es wurde diese Straße also offenbar früher auch Weintinger Straße genannt.

Das bezeichnete Gebäude ist ebenfalls eines jener frühgotischen Geschlechterhäuser, wie sie in Regensburg so zahlreich um die Wende des 13. Jahrhunderts entstanden sind. Das Äußere des stattlichen Hauses weist an seinem abgetreppten Giebel noch die alten gotischen Fenster auf, ein großes Mittelfenster, durch ein Säulchen mit zierlichem Knauf geteilt und links und rechts je ein kleineres Spitzbogenfenster. Auch das Hausthor ist nicht ohne Interesse. Im ganzen sehr einfach gehalten, sind seitlich unter der Bogenlaibung in Kämpferhöhe je ein Löwe unter baldachinartigen Vorsprüngen in Stein gehauen. Möglicherweise hängt damit der Name des Hauses „zum Löwen im Gitter" zusammen, wenn diese Benennung vielleicht auch erst in späterer Zeit — etwa im 17. Jahrhundert, als das Haus in den Besitz des „Fischer pierbräu", (Bierbräuer Fischer) wie es in einer alten Urkunde heißt, überging — als Wirtshausbezeichnung stattfand.

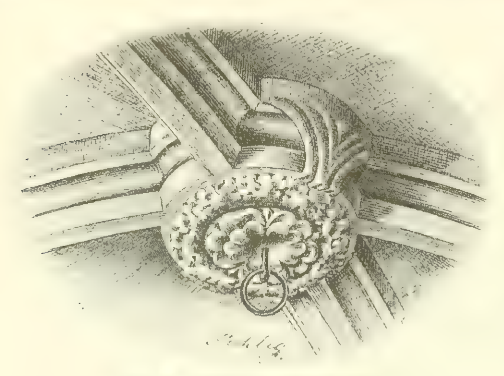


Abb. 20. Schlußstein der Dorotheakapelle.

Derartige Häusernamen finden sich übrigens in Regensburg nicht selten, so beispielsweise in der anstoßenden Ostengasse das Haus „zum Bärn an der Ketten". Über den Fenstern des Erdgeschosses ist ein Bär abgebildet, dessen Kette von beträchtlicher Länge in eine rundliche Maueröffnung einmündet. Darunter steht folgende Inschrift:

„Dies Haus steht in Gottes Hand,
Zum Bärn an der Ketten wird es genannt."

Die frühesten Nachrichten über die St. Barbarakapelle in der Kalmünzer Gasse fehlen, so daß wir nicht mit Sicherheit sagen können, von wem Haus und Kapelle gebaut worden ist. Ich vermute, daß ein Sprosse des alten Geschlechtes der Kalmünzer, etwa Konrad Kalmünzer, dessen Name 1348[1]) hier vorkommt, oder, was wahrscheinlicher ist, dessen Vorgänger, der Erbauer war. Es veranlaßt mich zu dieser Annahme der Umstand, daß an einem Tragsteine in der südwestlichen Ecke der Kapelle die Geierkralle der Kalmünzer[2]) als künstlerisches Motiv verwertet ist. Eine Reihe aufrecht stehender, gebündelter Geierfüße, deren Zehen und Krallen nach oben wulstförmig ausladen, ist mit vielem Geschick zur Konsolbildung verwendet. Später erscheint Stephan Tundorfer, ein

1) Bei Grünewald, Ratisbonae Urbis II, Kap. 17.

2) Das Wappen der Kalmünzer zeigt eine goldene Geierkralle auf Silbergrund.

reicher Bürger und Geschlechter, Verwandter des Bischofs Leo Tundorfer, des Erbauers des Regensburger Domes, als Eigentümer. Nach einer Urkunde von 1368 bestimmte er, daß aus den Erträgnissen eines Ackers zu Upchofen, den er dem Stift zu Niedermünster vermachte, dem Kaplan der St. Barbarakapelle zu Ostern jährlich 48 Pfennige gereicht werden müssen, damit derselbe den Klosterfrauen zu Ober- und Niedermünster und zu St. Paul am Montag vor Himmelfahrt „wenn man die Kreuze zu tragen pflegt" Wein und Met zu trinken gebe und dem Barfüßer, der an diesem Tag zu dem ersten Geläut in Niedermünster predigt, 8 Pfennige ausbezahle und dieses alles bei einer Pön von 1 Pfund an den Kaplan von St. Barbara „daz uns"[1]) (bei uns, oder in unserem Hause). Es geht also daraus hervor, daß Stefan Tundorfer damals Besitzer von Haus und Kapelle war. Damit stimmt auch eine Mitteilung von Schuegraf überein, die derselbe in einem Saalbuch des Kollegiatstiftes St. Johann gefunden hat. Hiernach bestimmte Stefan Tundorfer im gleichen Jahre in einer letztwilligen Verfügung, daß das Kapitel als Gegenleistung für einen demselben vermachten Acker, zwischen Weinting und Irl, einen Jahrtag für seinen Ahnherrn Gumprecht an der Haid abhalten solle und daß, wenn dies zur bestimmten Zeit nicht geschehe, das Kapitel jedesmal der Kapelle „datz Sand Barbara in unserem Hause da Osten ze Regenspurg" 60 Regensburger Pfennige zur Strafe bezahlen müsse. Die Kapelle scheint sich überhaupt von weltlicher und geistlicher Seite großer Fürsorge erfreut zu haben, denn die Diözesanmatrikel von 1433 zählt sie unter die vornehmsten Hauskapellen. Nach 1524 steuerte der Benefiziat Joan Trainer 1 Gulden zur Stadtkammer. Später scheinen die Besitzer rasch gewechselt zu haben. Nach dem bereits oben angeführten „Verzaichnus der Benefizien" war Herr Wolfgang Oberschwendtner um das Jahr 1578 Eigentümer. Später (1626?) wurde das Anwesen an den Bierbräuer Fischer verkauft. Um diese Zeit sollen nach einer Domkapitelschen Aufzeichnung die Gottesdienste der nunmehr profanirten Kapelle auf St. Stephansaltar im Domkreuzgang übertragen worden sein.



Abb. 21. Inneres der Barbarakapelle.

Betrachten wir uns nun die Kapelle (Abbild. 21) etwas näher. Sie dient zur Zeit als Schenkstube des Gasthauses „Zum Löwen im Gitter", mißt 8,15 Meter in der Länge, 5¼ Meter in der Weite und 3,82 Meter in der Höhe. Sie erscheint im Verhältnis zu den übrigen Dimensionen auffallend niedrig — die Gewölbeansätze sind nur 1,20 Meter über dem Boden, — so daß die Annahme gerechtfertigt erscheint, daß in späterer Zeit

1) Gmeiners Chronik von Regensburg II, S. 191.

aufgeschüttet worden ist und ursprünglich der Boden der Kapelle mit der Hausflur in einer Ebene lag oder wenigstens nur um eine Stufe erhöht war, während jetzt drei Stufen zur Kapelle führen. Das Spitzenbogengewölbe ist ziemlich flach geführt und hat reich skulptirte Schlußsteine und Konsolen, von denen unsere Abbild. (Fig. 22—24) einige vorführt. Die beiden Schlußsteine sind als Rosetten mit umschließenden Blätterkränzen nach der Fünf- und Siebenzahl gegliedert. Die Konsolen sind in der mannigfaltigsten Weise gestaltet. Die eine zeigt einen Engelskopf, eine andere die bereits oben besprochenen

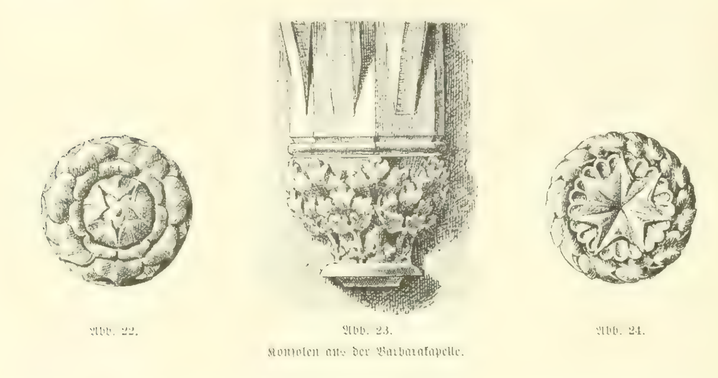


Abb. 22. Abb. 23. Abb. 24.
Konsolen aus der Barbarakapelle.

Geierfüße, die übrigen sind teils mit Laubwerk, teils mit architektonischer Gliederung versehen. Eigentümlich erscheint es, daß die Profilirung der Gewölberippen nur zum kleineren Teil vollständig ausgeführt ist. Die Diagonalrippen sind nämlich nur abgeschrägt und lediglich die Quergurte ist außerdem noch mit einer Hohlkehle versehen.

Im Hause nebenan sollen vor nicht gar langer Zeit noch Zellen vorhanden gewesen sein, in denen vormals Klausnerinnen wohnten. Hier lag jedenfalls das Seelenhaus, welches der obengenannte Stefan Tundorfer mit seinem Verwandten Läntwin auf Tuna im Jahre 1368 für sieben geistliche Frauen stiftete. Diese Klausnerinnen hatten jedesmal der Messe in der St. Barbarakapelle beizuwohnen. Die Lage dieses Hauses wird bezeichnet „bei den Barfüßern an des alten Tollingers Seelhaus und neben dem Haus, darin weiland die alten Pauluser gewesen.“



Römische Tempel in Speier.

Mit Abbildungen.

Auch am Rhein galt der bekannte Grundsatz: „Wo der Römer gesiegt hat, da wohnt er.“ Um Cäsar zu übertreffen, der zwar eine Brücke über den Rhein geschlagen hatte, aber nicht in das Innere der deutschen Wälder eingedrungen war, unternahm Kaiser Augustus einen Eroberungszug gegen die unbesiegten deutschen Stämme und übergab seinem tapferen Stiefsohn Drusus im Jahr 12 v. Chr. den Oberbefehl über die römischen Legionen. Im Verlauf seines Feldzuges beschloß Drusus zum Schutze des linken Rheinufers gegen feindliche Einfälle deutscher Volksstämme und um das Errungene leichter behaupten zu können, fünfzig Kastelle zu errichten und diese untereinander durch eine feste Heerstraße zu verbinden. So erhoben sich im heutigen Elsaß Saletio (Sulz), Lustra castrum (Lauterberg), Concordia (Altstadt bei Weißenburg) und in der heutigen Rheinpfalz Tabernae rhenanae (Rheinzabern), Tabernae montanae (Bergzabern), Vicus Julius (Germersheim), Noviomagus oder Nemetum (Speier), Alta ripa (Altripp), Borbetomagus (Worms).

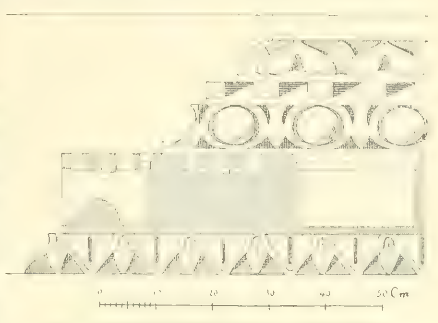


Fig. 1. Antik römisches Kranzgesims vom Dom zu Speier.

Die Peutingersche Tafel weist nach, wie die alte Römerstraße von Basel nach Mainz über die Heeresstationen Sulz, Rheinzabern, Speier, Worms und Oppenheim ihren Lauf nahm.[1] Nach einigen älteren Quellen soll Constantius Chlorus, der Vater Kaiser Konstantins, das durch Einfälle feindlicher Germanen verwüstete Kastell und Stadt Nemetum, das heutige Speier, aus dem Schutt erhoben und erweitert haben, um das Jahr 300 n. Chr. Ein am dortigen Weidenthor aufgefundener Stein mit römischen Inschriften besagt, daß Constantius seinen Bruder Valentinus und seine Mutter Claudia Luna hier bestattet habe. Die erwähnte Inschrift lautet: D. M. Constantio Valentino fratri et Lunae Matri Constantius Maximus F. C. Dieselbe wurde dadurch der Vergessenheit entrissen, daß man sie in die Chormauer der St. Georgenkirche einfügte. Als römische Reste werden sowohl durch die Tradition als auch durch den Namen das Altpörtel und das Heidentürmchen bezeichnet. Es stellen jedoch beide sich durch Form und Konstruktion als Werke des Mittelalters heraus; dennoch scheint festzustehen, daß an dieser Stelle ein Thor des römischen Castrums sich befand, das alta porta hieß, woraus die Benennung Altpörtel hergeleitet wurde. Dazu bauten später die Bewohner gegen Süden in derselben Linie der Stadtmauer einen Turm als Seitenstück des alten und nannten ihn Neupörtel. Auch das Heidentürmchen befindet sich in Verbindung mit der mittelalterlichen Stadtmauer; wie bei dem vorhergehenden, läßt sich vermuten, daß hier ein Turm des römischen Castrums sich befunden habe.

1) Lehne, Gesammelte Schriften, III, S. 19.

Das Münzgebäude der mittelalterlichen Stadt Speier soll auf den Fundamenten eines römischen Bauwerks errichtet worden sein: auf den Trümmern der 1689 zerstörten Münze wurde 1747 das heute noch bestehende Kaufhaus erbaut. Auch der Retscher soll ehedem das Haus des römischen Präfekten gewesen sein; im Lauf der Zeiten wurde es Palast Karls des Großen und Kaiserpfalz. Heinrich IV. schenkte ihn dem Bischof von Speier, von diesem ging er durch Kauf an das Geschlecht derer von Retschlin über, kam von diesen an die Stadt und wurde Rathof[1]. Außer diesen historischen Überlieferungen, die sich heute noch durch umfassende Bloßlegung der Fundamente, Untersuchung der verwendeten Baumaterialien, sowie der Konstruktion klar stellen ließen, und woraus entnommen werden könnte, was Römerarbeit und was Zuthat des Mittelalters ist, haben sich noch gewichtige Zeugnisse älterer Chronisten über das Vorhandensein römischer Tempelreste innerhalb und in der Nähe der Stadt erhalten. Auf dem Domplatze soll zur Römerzeit ein Tempel der Diana gestanden haben, auf dem Hügel nächst der Stadt, wo Dagobert 628 das Benediktinerstift S. German erbaute, soll sich ein Tempel des Merkur befunden haben, und auf dem Weidenberge, einem Hügel am nordwestlichen Ende der Stadt, an der Stelle, wo Konrad II. 1030 die Klosterkirche S. Johannis gründete, sollen sich in einem alten Eichenhain Tempel und Altar der Venus erhoben haben. Ein Chronist der Stadt Speier, Christoph Lehmann, berichtet um das Jahr 1662 über das Vorhandensein dieser Tempelbauten, teils nach der vielen bekannten mündlichen Überlieferung, teils nach den Resten, die von jenen Monumenten zu seiner Zeit noch erhalten waren[2]. Er erwähnt ein Bildwerk des Gottes Merkur, ehedem in die Außenmauer der Stiftskirche S. German eingefügt, mit der Inschrift: Deo Mercurio Acconius F. A. Selbst im Innern der Domkirche sollen über dem nördlichen Portal drei römische Bildwerke eingemauert gewesen sein. Auch von Funden römischer Münzen von Gold, Silber und Kupfer im Innern der Stadt, sowie beim Feldbau, weiß derselbe Chronist zu erzählen und berichtet, daß die Werkleute in geringer Tiefe altes Mauerwerk, Säulen, Schalen und andere Gegenstände fanden, woraus er schließt, daß ansehnliche Bauten sich ehemals hier befunden haben möchten; sodann erwähnt er noch einiger Grabfunde außerhalb der Stadtmauer, welche in neuester Zeit eine Fortsetzung und Bereicherung erfahren haben. Es bestehen diese in einem im Süden der Stadt entdeckten Leichenfeld, woran das Bemerkenswerteste ein in etwa zwei Meter Tiefe zum Vorschein gekommener Sarkophag aus rotem Sandstein ist, in welchem sich Becher und Gefäße von Glas, teils noch erhalten, sowie eine in Trier geprägte Bronzemünze des Kaisers Maximinus vorfanden, woraus sich auf die Zeit nach 286 n. Chr. schließen läßt. Der mehrfach wiederkehrenden Angabe älterer Schriftsteller folgend, wird angenommen, daß die älteste, von König Dagobert im 7. Jahrhundert erbaute Domkirche auf den Trümmern jenes bereits erwähnten Dianatempels errichtet worden sei. Jedenfalls ist der von Kaiser Konrad II. 1030 gegründete Dom an der Stelle der älteren Domkirche, jedoch in weit größeren Dimensionen geplant und ausgeführt worden. Wie bei den meisten Kirchenbauten des Mittelalters, wurde auch hier mit dem Chor begonnen, und die Krypta, die zwei viereckigen Osttürme, die tonnenüberwölbte rechteckige Chorvorlage und die Concha gehören denn auch zu den ältesten Teilen der ganzen Anlage. Bei der Zerstörung der Stadt und des Domes im Jahr 1689 durch Melacs Horden hatte derselbe in seinen Ostteilen das Dach der Kuppel, das über der Chorvorlage, samt dem da befindlichen Ostgiebel oberhalb der Concha total verloren. Um nun den Gottesdienst nach dieser Zerstörung wieder aufnehmen zu können, hatte man nach und nach den Ostchor und die beiden Arme des Querschiffes notdürftig wieder hergestellt, während das Langhaus und die Westteile erst unter Bischof Graf von Limburg Styrum nach 1772 durch Neumann d. j.



Fig. 2 Unteransicht der Hängeplatte.

1) Geißel, Kaiserdom zu Speier. Bd. II, S. 131.

2) Christoph Lehmann, Chronik der Stadt Speier

von Würzburg wieder aufgebaut wurden. Für den Ostgiebel unterblieb die Wiederherstellung, und es trat eine Notkonstruktion in Form einer Riegelwand und eines darüber befindlichen Walmdaches an diese Stelle. Diese Notkonstruktion mußte bis 1868 dienen, wo das Domkapitel aus eigenen Mitteln eine stilgerechte Neuherstellung des Ostgiebels nach dem Bauplan des Verfassers dieser Mitteilung zur Ausführung brachte. Bei dem Abbruch der Notkonstruktion entdeckte derselbe drei wertvolle Gesimsstücke in einen Fries vermauert, und erkannte darin alsbald die Hauptgesimse der alten Ostbauteile des Domes, die Gesimse über der Chorvorlage und am ehemaligen Ostgiebel. Die beigefügten Zeichnungen (Fig. 1—3) geben dieselben in einem Zehntel der natürlichen Größe. Ein Blick auf die Zeichnung wird genügen, um zu erkennen, daß wir es hier mit einem spätrömischen und keinem romanischen Hauptgesimse zu thun haben. Dies Hauptgesims erinnert in der Bildung seiner Konsolen an die des Kranzgesimses vom Friedenstempel in Rom [1]). Die Blätter der Rosen auf der Unterseite der schwebenden Platte sind von ähnlicher Bildung, wie die Rosen der Decke vom Vestatempel in Tivoli [2]). Die Verbindung von skulptirtem Karnies mit Zahnschnitten, dorischem Kymation, (Eierstab) finden wir in Rom beim Kranzgesims der Attika vom Forum des Nerva wieder [3]). Auch das Kämpfergesims vom großen Bogen des Septimius Severus in Rom, zeigt, wie das in Rede stehende Kranzgesims in Speier, eine direkte Verbindung von Karnies und einer durch Zahnschnitte verzierten Platte. Die aufgefundenen Gesimsstücke sind in weißem Vogesensandstein ausgeführt, sowie ihn die Brüche von Königsbach, Deidesheim und Dürkheim am vorderen Hardtgebirge heute noch liefern, und es beweist die technische Behandlung des reichen Ornamentes unbedingt römische Arbeit. Wir haben hier unzweifelhaft das Kranzgesims von einem der ehemaligen drei römischen Tempel vor uns, und da liegt es nahe, an den Dianatempel, von dem die alten Chronisten übereinstimmend berichten, zunächst zu denken.

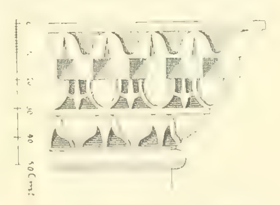


Fig. 3. Dachkranzgesims am nördlichen Arme des Querschiffs.

Möglich ist es, daß die im Querschiff des Speierer Domes an den zwei Altarnischen befindlichen vier freistehenden Säulen mit ihren korinthischen Kapitälen gleichfalls römische Arbeit sind und mit dem wieder aufgefundenen Kranzgesimse zu demselben antiken Tempel gehört haben. Die wirkliche Größe dieser vier Kapitäle und auch ihre Form würde recht gut zu dem Maßstabe des Kranzgesimses stimmen. Dieses hat 0,45 m Höhe, der Architrav und Fries dürften zusammen mit 0,90 m Höhe, die Säulen mit 5 m Höhe und der Unterbau mit 1,65 m anzunehmen sein; somit würde sich eine Gesamthöhe des Tempels von etwa 8 m ergeben, und es würde dies ein kleines Bauwerk von ähnlicher Größe wie der Tempel der Fortuna virilis in Rom, nur als korinthischer Prostylos, als Resultat ergeben. Gemäß den Detailformen gehört das antike Speierer Kranzgesims dem Ende des 3. oder dem Anfange des 4. Jahrhunderts n. Chr. an, also der Zeit, wo Constantius Chlorus das verwüstete Nemetum wieder aufgebaut haben soll. Mag es nun Pietät gewesen sein oder nicht, Thatsache ist es, daß man die Gesimsstücke des ehemaligen römischen Tempels, die zuvor Teile der ältesten Domkirche gewesen waren, wieder beim Neubau des Kaiserdomes nach 1030 im östlichen Chorbau verwendete, ferner, daß diese Gesimse Motiv und Vorbild auch für die neu zu erstellenden Hauptgesimse wurden. Alle sind vom Torus oder Rundstab ab 0,45 m hoch, also genau von der Höhe des antiken Gesimses. Man verwendete eben diese antiken Gesimse, so weit sie reichten, und bei den neugearbeiteten ließ man die Hängeplatte mit den diese zierenden Rosetten an der Unterfläche fort, sonst aber behielt man die einzelnen Gliederungen bei, und so entstanden Gesimse, die mit Recht bereits Kugler in seiner Geschichte der Baukunst als von völlig antikisirender Gestaltung bezeichnete. Die von

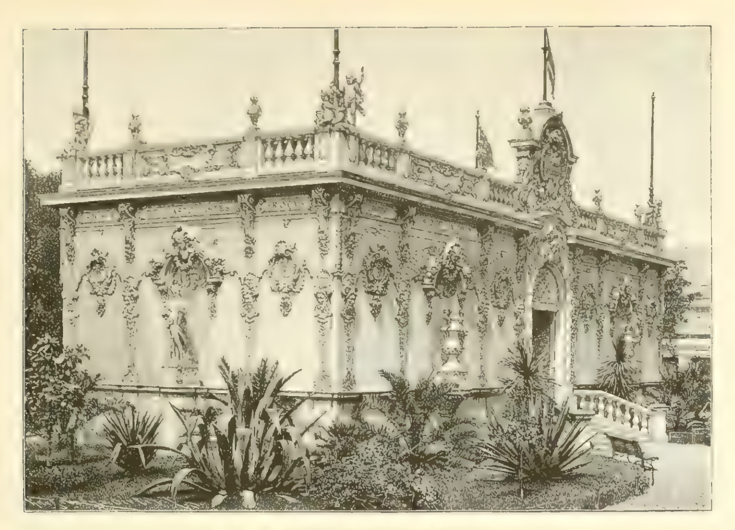
1) Mauch, Darstellung der architektonischen Ordnungen der Griechen und Römer. Tafel 85.
2) Ebenda Tafel 63.
3) Ebenda Tafel 67.

Kugler nach Gailhabaud gegebene Abbildung des Kranzgesimses vom Querschiff des Speierer Domes ist jedoch nicht richtig gezeichnet, und es läßt darum der Verfasser dieser Mitteilung eine Zeichnung desselben nach eigener Aufnahme in einem Zehntel der natürlichen Größe folgen. Dies ist somit ein im Anschluß an ein antikes Gesims in Speier zur romanischen Zeit entstandenes Kranzgesims, das dem 11. Jahrhundert angehören dürfte. In den Jahren 348 bis 364 n. Chr. soll bereits ein Bischof Jesse in Speier die christliche Gemeinde regiert haben, und da nach dem Siege Konstantins das Christentum zur Staatsreligion erklärt wurde, so ist anzunehmen, daß nach 312 keine heidnischen Tempel mehr entstanden. Die Einfälle heidnischer germanischer Stämme zerstreuten aber bald wieder die neugegründete Gemeinde, und erst um 610 n. Chr. wird ein Bischof Athanasius genannt, welcher aufs neue das Speierer Bistum begründete. Nun entstand auf Veranlassung König Dagoberts, zu Ehren der Mutter des Herrn und des Märtyrers Stephanus, die erste Domkirche. Sehr naheliegend ist es, sich diese als Säulenbasilika, unter Verwendung antiker Fragmente der vorhandenen Säulen und Gebälke des Dianatempels, zu denken. Wie konservativ man bei dem mächtigen zweiten Dombau des 11. Jahrhunderts zu Werke ging, beweist, daß man am Lettner das von Otto III. (983—1002) gestiftete prachtvolle Kreuz wieder anbrachte, das vordem sich in der älteren Domkirche befunden hatte. Das 12. Jahrhundert endlich brachte dem Kaiserdom ein wirkliches romanisches Gesims. Dies war eben die Zeit, wo man sich völlig von den Konsequenzen des romanischen Stiles beherrscht fühlte und wo man von dem antiken Dachkranze nichts weiter als die Höhe von 0,45 m über dem unteren Rundstabe beibehielt, diesen selbst aber als Perlenschnur mit reicher Skulptur versah. Dem antiken Gesimse hatte man bei seiner Verwendung einen glatten Rundstab von 0,11 m untergelegt und diesen Rundstab auch bei den Gesimsen des 11. Jahrhunderts beibehalten. Obgleich die mittelalterlichen romanischen Dachgesimse am nördlichen Querschiff und Langhaus des Domes sehr große Verwandtschaft mit dem antik-römischen, wieder aufgefundenen Gesimse haben, so fehlt doch allen die schwebende Hängeplatte, die eigentlich den Grundgedanken der klassischen Kranzgesimse gegenüber den späteren mittelalterlichen bildet. Die in vorstehendem beschriebenen römischen Gesimsreste wurden durch das Domkapitel in der oberen Querhalle hinter der Orgel des Domes aufbewahrt.[1])

Karlsruhe i. B., März 1888. **Franz Jakob Schmitt.**

1) S. hierüber: Remling, Nikolaus v. Weiß, Bischof zu Speier, sein Leben und Wirken. Speier 1871. II. Bd., S. 352.





Pavillon der Pastellisten in Paris.

Pariser Ausstellungen.

Von Dr. Richard Graul.

Mit Abbildungen.

II.



er die Kunstabteilungen der Pariser Weltausstellung durchpilgert, merkt wenig von der Verherrlichung der Revolution, die doch dem Plane der ganzen Veranstaltung zu Grunde lag. Nichts im Trocadéropalast, nichts auf dem Marsfelde erinnert an die weltgeschichtliche That des Jahres 1789. Die Kunst der Revolution glänzt in den retrospektiven Ausstellungen durch ihre Abwesenheit, ohne daß freilich dadurch die Entfaltung „de toutes les gloires de la France“ zu Schaden käme. Allerdings hat die „Société de l'histoire de la Révolution française“ diese Unterlassungssünde gut zu machen gesucht, indem sie durch eine besondere Ausstellung in der Salle des États des Louvre der Revolution eine Huldigung darbrachte. Diese streng und ohne Parteilichkeit dem geschichtlichen Verlaufe der großen Umwälzung vom 5. Mai des Jahres 1789 zum 18. Brumaire des achten Jahres der Republik folgende Sammlung begreift Kuriositäten aller Art, gönnt auch der Kunst der Revolution einen Ehrenwinkel. Sie hebt an mit Erinnerungen an das legitime Königtum, zeigt in einer Unzahl verschiedenartigster Nachbildungen, wie sehr das Ereignis des Bastillensturmes die Gemüter ergriffen hatte; alle die, welche auf der bewegten Bühne der Revolution eine Rolle spielten, stellt sie uns vor; sie entrollt den Sturm der Begebenheiten, erzählt von den Schrecken des Tages, von dem immerwährenden Appell an die edelsten und an die niedrigsten Triebe und enthüllt die furchtbare Ungewißheit des Lendemain, bis sie, angelangt bei Napoleon, ihre Rundschau beschließt. Wenn diese historisch interessante Schaustellung auch manches wenig bekannte Dokument, eine Karikatur, ein Andenken, einen Stich, aus dem Verließ privater Sammler hervorlockte, so wird doch selbst der langmütigste Kunstfreund bald der Salle des Etats den Rücken wenden. Wahren Kunstgenuß bietet sie ihm spärlich. Nur das unheimliche Bild

des toten Marat, das der gewaltige David, der Konventmaler, in einem Aufruhr seiner innersten Natur geschaffen hatte, ist da, ein Meisterwerk in kunstkarger Umgebung.

Während die centenale Ausstellung auf dem Marsfelde die Erinnerung an die Zeit der Umwälzung kaum aufdämmern läßt, hat sie es für gut befunden, einige Anleihen bei der Kunst des Ancien régime zu machen. Die Greuze und Fragonard, die Clodion, Boissieu und Hubert Robert, die das Ende einer alten und die Anfänge einer neuen „Weltordnung“ erlebt haben, sind zugegen. Ja in einzelnen Abteilungen, wie unter den Zeichnungen machen sich die alten Herren auf Kosten der modernen sogar etwas breit. Wenn ihre Anwesenheit auch historisch nicht immer entschuldbar ist — viele ihrer Werke erblickten die Welt vor dem Jahre des revolutionären Heils 1789, — so ist sie doch in hohem Grade anregend und vergnüglich. Der arme, liebenswürdige „Frago“ besonders mit seinen lustigen Schelmereien, seiner tollen Laune und außerordentlichen Geschicklichkeit vertritt recht gut die flotte, leichte Kunst des 18. Jahrhunderts, von der man im Jahre 1789 nichts mehr wissen mochte. Das wurde recht deutlich im Salon jenes ersten Revolutionsjahres. Die Ausstellung, die damals im Salon carré des Louvre statthatte und am 25. August, am Namenstage des Königs feierlich eröffnet wurde, ließ recht gut merken, daß es aus sei mit dem Spiel rosiger Amoretten im lachenden Äther und daß die Stunde einer anderen Zeit und einer mannhafteren, bürgerliche Tugend weckenden Kunst gekommen sei. Der altersmüde Vien freilich, der ängstlich eine neue Richtung betreten hatte, war zu Schäferscenen zurückgegangen; um so besser verstanden die Jüngeren ihre Zeit.

David hat verwirklicht, was Vien nicht konsequent verfolgte. Mit rauher Hand zerstörte er die heiteren Illusionen seiner eigenen Jugend. Denn auch David hatte im Sinne der späten Maler des 18. Jahrhunderts zu malen begonnen, war er doch sogar einmal der Mitarbeiter Fragonards gewesen. Nach dem „Schwur der Horatier“ (1785) aber ist er der anerkannte Reformator des Geschmacks. Sein „Brutus, dem die Leichen seiner Söhne ins Haus gebracht werden“ im Salon des Revolutionsjahres inmitten der schwachen Werke eines Peyron, von dem immerhin David einst meinte, daß er ihm die Augen für die Antike geöffnet habe, inmitten der Vincent, Lagrenée, Valenciennes war der „Brutus“ das große lärmende Ereignis des Tages. Die Zeitgenossen priesen diese „Verherrlichung der Züchtigung aller Verräter an der Freiheit“, und Davids Ruhm war gesichert. Aber das damalige Geschlecht übersah im Rausche der Begeisterung das Gefährliche der Mittel, deren sich David zu seiner Regeneration der Kunst bediente. Dieselben Leute, welche eine neue Weltordnung zu schaffen sich anschickten und den Zusammenhang in der Entwickelung der Dinge, alle Tradition zu brechen suchten, dieselben Bastillenstürmer merkten nicht den inkonsequenten Wandel der künstlerischen Ideale. Davids doktrinärer Klassizismus, sein Kultus der Antike faßte kräftig Wurzel, und wieder war der Anschluß an die Vergangenheit besiegelt.

Die retrospektive Gemäldeausstellung auf dem Marsfeld erzählt uns nichts von dieser schulbildenden Bedeutung Davids. Sie zeigt uns keine Probe seiner antikisirenden Malereien, sie geht mitleidig an seinem Klassizismus vorbei, nur in der Abteilung der Zeichnungen bemerken wir einige vortreffliche Studien des Meisters zu den Horatiern und den Sabinerinnen.

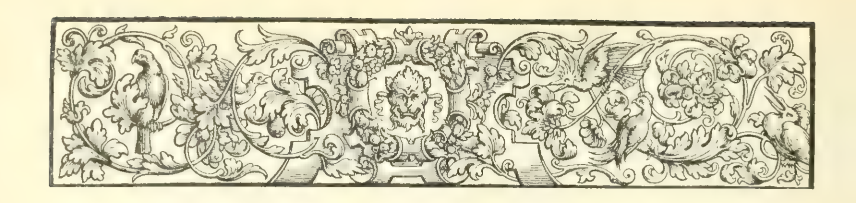
Der große Erfolg Davids hat die Thätigkeit einiger zeitgenössischer Künstler überschallt, tüchtiger Talente von selbständiger Artung, die sich der klassizistischen Dressur des „Tyrannen“ nicht fügen mochten und die nun auf der retrospektiven Ausstellung verspäteten Ruhm ernten. Dahin gehören namentlich Boilly und Drolling. Keiner aber hat mit mehr Unrecht die Unbill der herrschenden Richtung erfahren, als der französische Correggio, der reich begabte Prud'hon, dessen köstliche Schilderungen uns in das ewig heitere Reich der Grazien locken. Prud'hon, dessen Thätigkeit fast ohne Einwirkung auf die Zeitgenossen blieb, ist der eigentliche Bewahrer der flotten, geistvollen Maltechnik des 18. Jahrhunderts und ein Mehrer zugleich ihres malerischen Reizes. An Leonardo, der damals recht außer Mode war, an Correggio, für den Mengs geschwärmt hatte, ohne von ihm zu lernen, an diesen Meistern malerischer Modellirung und stimmungsvoller Beleuchtung hatte sich Prud'hon

während seines italienischen Aufenthaltes gebildet. Mit trunkenem Blick hing er an der Schönheit weiblicher Bildung und gab mit poetischer Sinnigkeit seine künstlerischen Bekenntnisse zu verstehen. Auch heuer wieder vereinigt Prud'hon auf seinen Bildnissen und Zeichnungen bewundernde Blicke der Nachwelt. Der arme Baron Gros, erst ein Bahnbrecher der modernen französischen Malerei, voller Empfänglichkeit für koloristische Reize und achtsam auf das Geschehen umgebender Wirklichkeit, und dennoch in späten Jahren ein Opfer Davids, kommt mit seinem weinerlichen Départ de Louis XVIII. nicht so wohl auf der Centennalen zur Geltung, wie mit einem frischen Selbstporträt aus seiner Jugendzeit. Gros' energischerer Geistesverwandter Géricault zeigt seine ganze Bedeutung mit dem epochemachenden Reiterbildnis eines Jägeroffiziers vom Jahre 1812, während eine Reihe Pferdestudien die Aufmerksamkeit bekunden, mit der er die Natur befragte. Wir stehen an der Pforte der Romantik, das herrliche Geschlecht von 1830 feiert seinen Einzug.

Die Geschichte dieser großen Epoche der modernen französischen Malerei ist auch bei uns in Deutschland, dank mehreren trefflichen Darstellungen, so bekannt, daß wir, besonders den Lesern der Zeitschrift gegenüber, darauf verzichten können, die auf der Weltausstellung vereinigten Werke von Delacroix bis auf Ingres mit Bemerkungen zu begleiten. Hat sich doch auch aus dem Widerstreit gegensätzlicher Meinungen längst das Urteil über die Meister zur Zeit des Juli-Königtums zu historischer Reife abgeklärt, daß es überflüssig scheint von neuem hinzuweisen auf den reaktionären Geist eines Ingres oder die übertriebene Schätzung eines Delaroche. Wendet sich doch auch auf der retrospektiven Ausstellung unser gegenwärtiges Kunstinteresse, das der landläufige Naturalismus gefangen hält, weit mehr den Vorläufern und Vorkämpfern der „modernen" Weise zu als den Heroen der Romantik und ihren Epigonen, den geistreichen und gefälligen Idealisten und Stilisten des Kaiserreiches. Uns interessiren die Pfadfinder des Naturalismus, die Revolutionäre der modernen Kunst. Sie sind in lichten Scharen im Palast der schönen Künste auf dem Marsfeld zu sehen, sie drängen sich vor und werben um gerechtes Urteil.

Im vorigen Bericht wies ich bereits darauf hin, daß die wahren Vorbereiter der modernen, auf naturalistischer Grundlage sich bewegenden Richtung in der Schule von Fontainebleau zu suchen seien. Camille Corot der auf der Centennalen mit zahlreichen Meisterwerken vertreten ist, hat zuerst die Strenge akademischer Form in den weichen Schmelz der Stimmung aufgelöst, seine weichmütigen Regungen leicht zugängliche Empfindung stellt ihn etwas abseits von der Gruppe gleichstrebender Meister, der Théodore Rousseau, Millet, Diaz und Daubigny, der Paul Huet und Louis Cabat, die zum Teil entschieden im Sinne der heutigen Impressionisten Bilder des Momentanen in der landschaftlichen Erscheinung geben und die mitunter als Vorläufer der Freunde des gedämpften oder diffusen Tageslichtes sich darstellen.

Wenn wir absehen von den effekthaschenden Experimentatoren der Landschaftsmalerei, deren verwegenster Monet ist, und von den langweiligen Malern landschaftlicher Nüchternheit, die ihre ausdruckslosen, gleichgiltigen Motive mit dem alle Farbenfreude trübenden Schleier matten, fahlen Lichtscheins überdecken, so bemerken wir doch, daß die hervorragenden Verherrlicher der heimischen Natur wie Vernier, Cazin, Hanoteau, Lacroix, Zuber, Wattelin, Pointelin u. a. m. an der Stimmungsmalerei festhalten. Sie sehen und zeichnen scharf, lassen auch das Detail nicht aus der Acht, sie meiden romantische Schwermut oder Melancholie, aber immer lassen sie eine persönliche Empfindung klar und bestimmt hervortreten. Sie sind eben Künstler, nicht bloß Maler, wie jene Lieblinge Zola's, denen der „optische Katechismus" ein Buch mit sieben Siegeln ist und die geringschätzig auf die Geltendmachung des poetischen sentiment herabschauen. Gerade für die neuere französische Landschaftsmalerei ist die retrospektive Ausstellung ein unanfechtbarer Triumph, den wir ihr um so williger anerkennen, als ihre große vorbildliche Bedeutung in der Kunst des übrigen Europa auf das deutlichste sich erweisen läßt.



Bücherschau.

Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Sachsen. Neue Folge. I. Band. Die Stadt Halle und der Saalkreis, bearbeitet von Gustav Schönermark, Architekt. Halle a. S. 1884—1886. Lex.-8°.

Die historische Kommission der Provinz Sachsen, welcher seitens der Provinzialverwaltung die Inventarisirung der Bau- und Kunstdenkmäler ihrer Provinz übertragen worden ist, hat in gewiß zu billigender Weise und im Einklang mit dem Vorgehen in anderen deutschen Landesteilen die Bewältigung des umfangreichen Stoffes derart unternommen, daß sie die einzelnen landrätlichen Kreise nacheinander geeignet erscheinenden Kräften zur Bearbeitung übertrug. Es waren auf diese Weise neun Hefte veröffentlicht worden, von denen die ersten acht an dieser Stelle einer eingehenden Besprechung unterzogen worden sind. An der Hand der gemachten Erfahrungen hat nun die Kommission im Jahr 1884 geglaubt, die Einteilung nach Kreisen zwar beibehalten, im übrigen aber eine wesentliche Änderung in der Art der Behandlung des Stoffes eintreten lassen zu sollen. Die „kahlere statistische" Weise sollte schwinden und durch eine lesbarere Form und durch umfassende kunstgeschichtliche Würdigung der Bauwerke ersetzt werden. Man kann darüber streiten, welche Art mehr Berechtigung hat; jedenfalls ist die letztere die teuerere und nur für so wohlhabende Provinzen, wie Sachsen, durchführbar. Die Hauptsache bleibt immer die Tüchtigkeit und Sachkunde der Bearbeiter und die Zuverlässigkeit ihrer Beobachtungen und Aufzeichnungen. Die Kommission selbst scheint dieser Meinung zu sein, denn sie hat nach dem Jahr 1884 noch ein Heft in der alten Art erscheinen lassen, während von der neuen Folge der erste Band bisher ohne Fortsetzung geblieben ist. Wir möchten auch den dringenden Wunsch äußern, daß diejenige Form, in welcher in diesem ersten Bande der an sich vielleicht richtige Gedanke der Kommission zur Verwirklichung gelangt ist, überhaupt keine Fortsetzung erhält. Es ist gewiß viel schätzenswertes Material in dieser umfangreichen Veröffentlichung niedergelegt und viel Liebe und Fleiß vom Verfasser bekundet worden, aber eine zutreffende kunstgeschichtliche Würdigung ist des öfteren nicht erreicht worden; und was die Verarbeitung der nun einmal nicht zu entbehrenden Urkunden und Chroniken betrifft, so genügt sie nicht einmal bescheidenen Ansprüchen. Es ist sehr zu bedauern, daß die Kommission, die aus einer Reihe der sachkundigsten und verdientesten Historiker sich zusammensetzt und die über eine ganze Schar jüngerer, tüchtig geschulter Kräfte mit Leichtigkeit verfügen kann, Herrn Schönermark allein hat schalten und walten lassen und ihm nicht einen Historiker von Fach beigegeben hat; es zeigt sich bei dieser Gelegenheit deutlich, daß ein Architekt auch beim besten Willen — und dieser lag hier zweifellos vor — die Inventarisirung, wenn sie mehr als eine rein bautechnische Aufnahme sein soll, nur in Ausnahmefällen allein durchführen kann und daß in der Regel das Zusammenwirken von Provinzialhistorikern, die etwas Kenntnis von der Baugeschichte haben, und von Baumeistern, welche etwas historisch geschult sind, unumgänglich nötig ist. Eine so geniale und umfassende Arbeitskraft, wie die des Prof. Dr. Steche, der mit seiner Inventarisirung der Denkmäler im Königreich Sachsen Mustergültiges geschaffen hat, ist leider nur selten zu finden.

In Halle und im Saalkreis bewegen wir uns auf altem Kulturboden. Es ist erstaunlich zu sehen, wie groß in dieser Gegend die Zahl der romanischen Dorfkirchen ist man vergleiche auch den Kreis Merseburg). Halle selbst hat allerdings nur wenig Überbleibsel aus dem Mittelalter, die eine allgemeinere Beachtung verdienen; seine Bedeutung für uns beruht vielmehr in seinen Arbeiten aus dem 16. Jahrhundert. Die Persönlichkeit des Kardinals Albrecht von Brandenburg, des Erzbischofs von Mainz und Magdeburg, ist in ihrem Wirken, in ihren großen Vorzügen und Schwächen vielfach Gegenstand der Untersuchung und Schilderung gewesen; hier in Halle tritt sie uns Nachlebenden am greifbarsten und deutlichsten in Erscheinung. Hier hat Albrecht seine weitausschauenden Kunst- und prachtliebenden Pläne am meisten gehegt und gepflegt, hier begeisterte er durch sein Wirken selbst seine zahlreichen politischen und religiösen Gegner, wie den Georgius Sabinus, von dem ein wichtiger und wertvoller Lobgesang auf den Halleschen Dom herrührt. Vieles von dem, was der Kardinal in Halle geschaffen und zusammengetragen hat, ist in den folgenden Kriegsunruhen verloren gegangen oder verschleppt worden (die Pinakothek in München zählt unter ihren älteren deutschen Besitztümern manches ehemals Hallesche Kunstwerk), aber genug ist noch übrig geblieben und deutlich offenbart sich auch noch heute die Befruchtung und Beeinflußung, welche der künstlerische Sinn der Bevölkerung des alten Halle durch Albrecht empfangen hat. In der Schilderung der Arbeiten des 16. Jahrhunderts liegt denn auch der Schwerpunkt der Thätigkeit Schönermarks, und man würde ihm ein bitteres Unrecht zufügen, wenn man ihm die Anerkennung verweigern würde, daß er mit denkbar größter Gründlichkeit alle Straßen und Häuser Halle's durchforscht und durchsucht hat. Wenn man die Fülle von Abbildungen betrachtet, welche er uns bietet, und wenn man, wie der Schreiber dieser Zeilen, es früher selbst als Knabe beobachtet und anderweit bestätigt gefunden hat, erwägt, was für weitere Erzeugnisse der alten Kunst in den letztverflossenen Jahrzehnten durch Stumpfsinn oder Mutwillen vernichtet worden sind, so wird von der Stadt Halle des 16. Jahrhunderts ein glänzendes, farbenprächtiges Bild erhalten, das unsere Anschauungen über den Kulturzustand Deutschlands vor dem dreißigjährigen Kriege wesentlich aufklärt und erweitert.

Allerdings ist die Auffassungs- und Darstellungsweise, mit welcher Schönermark an seine Aufgabe herangeht, eine ganz eigentümliche. Für ihre Beurteilung wird es gut sein, hier einige Sätze wörtlich wiederzugeben.

S. 6 heißt es:

„Was sich uns im wesentlichen durch das Baudenkmal der ... Marktkirche ... sichtbar darlegt, ist, wie im Dome, die Entstehung der Renaissance, das Losringen der modernen Lebenszustände von den mittelalterlichen Einrichtungen und Anschauungen. An keinem zweiten Bauwerke in Halle läßt sich die Art und Weise des Hervorgehens, der eigentliche Geburtsakt von den ersten Wehen an in seinen verschiedenen Stadien so sehr in das Einzelne verfolgen, wie an den Formen, die hier während des Kirchenbaues gemacht worden sind. Klarer, denn je liegen auch die Ursachen zu Tage, welche das Kunstformale als unmittelbare Wirkung zur Folge hatten, so daß leicht erkannt werden mag, warum eine wesentliche Verschiedenheit zwischen den Erstlingswerken im Dom und denen in der Marktkirche sein muß.“ S. 13 ff.: „Indessen giebt es wenige Beispiele von Turmabschlüssen, die die Tendenz der Renaissance im Gegensatze zu der Gotik schärfer charakterisirten und dabei gleich keusche Formen zeigten, wie dieser Kuppelaufbau (der sog. Hausmannstürme der Marktkirche). Statt der immer dünner werdenden Form, die bei den Hauptverkündigern der mittelalterlichen Denkweise, den großen Domen, obendrein durchbrochen, also ganz durchsichtig ist und damit ihre Körperlichkeit vollends verleugnen möchte, statt dessen behält die Silhouette der Hofmannschen Renaissanceturmenden bis oben hinaus eine umfangreiche Masse voll körperlichen Stoffes, welche sich in klar erkennbaren, stark markirten Absätzen dem unendlichen Nichts des Himmels entgegenstellt und mit nichten daran denkt, in dem blauen Himmelsdunst sich zu verflüchtigen. Da ist nichts mehr, was durch seine Gestalt an den mittelalterlichen Spiritualismus erinnert, der sich so unvergleichlich schön in der pyramidalen Form der Türme, besonders der Helme seither kundgegeben hat; für diese Versinnbildlichung des rein Geistigen erscheint jetzt da oben hoch **über dem Getriebe der Menschen die sichtbare Verkündigung der Rechte der Materie, d. i. der Rechte,** welche das irdische Dasein nun einmal natürlicherweise beanspruchen darf und welche Jahrhunderte lang durch knechtende Anmaßungen des Geistes nicht waren erkannt worden. Das ist der esoterische Sinn der exoterischen Form dieser Kuppeln.“ S. 18: „Was hier (bei den sog. blauen Türmen der Marktkirche) greifbare Form angenommen hat, ist das letzte helle Aufleuchten jener romantischen Idee, die

für teuflisch hielt alle irdische Freude und deshalb deren Quelle, den irdischen Stoff, das Fleisch, knechtete. Nun wohl, konnte man dem Baumaterial, diesem irdischen Stoffe, ohne welchen die Idee doch stumm bleiben würde, zumuten, sich mehr zu verleugnen, als durch so wunderbar kühne Konstruktionen? Auf äußerst geringer Basis erheben die Helme sich bis in die Wolken, andeutend, indem sie immer spitzer werden, allmählich immer mehr von ihrer körperlich sichtbaren Masse verlieren, wohin der Menschen Streben gehen soll: abzulassen von der sinnlichen Welt, sich aufzuschwingen zu den übersinnlichen, himmlischen Höhen, um immer freier von irdischem Wesen zu einem rein geistigen, wiewohl unnatürlichen und unerreichbaren Zustande zu gelangen.“ S. 538: „Die Baukunst ist hier (bei einer frühgotischen Kirche in Mucheln) noch keine sichtbare Deklamation wie hundert Jahre später, sondern sie ist gleich einem sichtbaren Naturgesange, den bis in seine einzelnen Töne das Bedürfnis erzeugt, so etwa wie das Bedürfnis zu singen die Kehle der Nachtigall schwellt; und daher denn auch der unwiderstehliche Reiz, mit dem jedes Detail d. i. jeder sichtbare Ton unser Auge bestrickt.“

Irgend welche Zusätze hierzu zu machen, erscheint überflüssig; die Sätze wirken für sich (man vergleiche in dieser Richtung noch folgende Stellen: S. 22 Mitte, 24 Mitte, 27 Z. 15 v. u., 218 oben, 128 Mitte, 188 oben und viele andere mehr). Aber das muß betont werden, daß die Weitschweifigkeit, das Bemühen, an unbedeutende Einzelheiten allgemeine Betrachtungen anzuknüpfen, und die vielfache Überschätzung der geschilderten Dinge, die sich in den wiedergegebenen Sätzen kundgiebt, das ganze Buch beherrscht. Es wird nicht zu viel gesagt sein, wenn man behauptet, daß dasselbe ohne weiteres um ein Viertel seines Umfanges hätte verkürzt werden können. War es z. B. nötig, lange Betrachtungen über die Aussicht, die man von den Hausmannstürmen genießt, anzustellen (S. 14), die Sagen, die sich an ein kleines Wahrzeichen an der Marktkirche anknüpfen, genau wiederzugeben (S. 25 ff.), heidnische Anklänge in mittelalterlichen Taufkesseln zu erörtern (S. 67), die Pflaster- und Wasserverhältnisse Löbejüns im 16. Jahrhundert zu besprechen (S. 518)? Sicherlich kann es auch nicht Aufgabe der Inventarisirung sein, jede kleine Einzelheit an einem alten Bauwerk eingehend zu schildern, wie es hier fast bis auf ziemlich gleichgültige Dachluken und Treppenstufen ausgedehnt wird.

Andererseits vermißt man, namentlich bei den Denkmälern des Saalkreises, öfters eine größere Bestimmtheit und Genauigkeit, die gerade da besonders angezeigt ist, wo eine Besichtigung nur unter erschwerenden Umständen möglich ist (z. B. bei dem romanischen Würfelfries auf S. 19 oder bei entlegenen Dorfkirchen); manches ist nur ganz skizzenhaft bearbeitet. Die Profanbauten, die nach dem dreißigjährigen Krieg in Halle entstanden sind, werden kaum erwähnt (S. 421); eine „originelle“ Decke in Brachwitz, wie sie Schönermark noch nirgends gesehen, hätte näher beschrieben oder besser noch abgebildet werden müssen (S. 461); dasselbe gilt von dem Flügelaltar in Cönnern (S. 471), von dem Wappen des Verfertigers des Kelches in Großkugel (S. 496) und von den „originellen spätgotischen Thürgewänden und Renaissancefenstern“ in Rothenburg (S. 571). Ungenügend ist die Kirche in Merkewitz behandelt (S. 173), ferner das Schloß in Dieskau, über dessen Saaldecke mit ihren hundert Narren man gern Näheres erfahren hätte (S. 176), das Grabmal von 1587 in Löbejün (S. 521), die Kirche und mehr noch die Ruinen auf dem Petersberge (S. 557), die Renaissancedenkmäler im Park zu Poplitz (S. 566), das Schloß in Trebnitz (S. 590) und anderes mehr. Erschöpfend sind gewiß nicht Bezeichnungen, wie: der Vorbau ist alt (S. 512), die Kirche dürfte eine romanische Anlage sein (S. 523), der Turm mag der Übergangszeit angehören, die Glocke hat eine sehr schöne Form (S. 566), die Form ist matt (S. 568), die Komposition des Ganzen muß gelobt werden (S. 570), herabhängendes Ornament (S. 572) u. s. w.

Recht bedenklich sind die Lücken, welche die wissenschaftlichen, vornehmlich die geschichtlichen Kenntnisse Schönermarks aufweisen. Man wird ihm als Laien auf historischem Gebiete dieselben, mit wenigen Ausnahmen, nicht sehr zum Vorwurf machen dürfen, etwas größere Vorsicht wäre aber doch geboten gewesen; in einer Universitätsstadt, wie Halle, hätte er sich leicht Rat und Hilfe holen können. Die ganze Verwertung des urkundlichen und chronistischen Stoffes ist, wie schon oben angedeutet, eine ungenügende; es fehlt dem Verfasser an der schulmäßigen Methode. Beispiele mögen das Gesagte nach verschiedenen

Richtungen hin belegen. Die Darstellung der Entwickelung der Stadt Halle ist durchaus unbrauchbar und voller Fehler; im einzelnen dies nachzuweisen, würde hier viel zu weit führen, ebenso wie, worauf besonders Nachdruck zu legen ist, die Baugeschichte des Rathauses, der Marktkirche und der Moritzkirche (über letztere vergleiche den Aufsatz, welchen der Oberprediger Sarau in Nr. 11 und 12 der Sonntagsbeilage zur Saalezeitung, Jahrgang 1886, veröffentlicht hat) einer erneuten und kritischeren Untersuchung bedarf. Auf S. 1 heißt es: „Dobregora oder Dobresol -- dieses wendische Wort soll gutes Salz bedeuten"; Dobregora aber heißt Gutenberg und nur Dobresol Gut-Salz. Auf S. 617 im Nachtrag wird der Fehler zu verbessern gesucht, thatsächlich jedoch noch schärfer beleuchtet, indem es wörtlich heißt: „der slavische Name Dobregora soll nach Neueren nicht Halle, sondern Gutenberg bedeuten." Jeder aber, der einmal einige slavische Worte hat kennen lernen, weiß, daß der Name noch heute vorkommt (polnisch): dobra gora und Gutenberg die einfache Übersetzung ist. Auf S. 18 zeigt der Verfasser, daß ihm die Litteratur über die Proportionirung der Bauwerke, insbesondere über die Anwendung des goldenen Schnittes fremd ist. S. 22 spricht er, von dem „so traurig grausamen Mittelalter" und S. 66 nennt er die spätgotische Kunst abenteuerlich und „gespenstisch-bizarr", wie er denn überhaupt (siehe oben) vom Mittelalter wenig zu halten scheint. Nach S. 252 ist im ganzen Mittelalter „alles Streben lediglich auf das Übernatürliche gerichtet gewesen!" Auch das Barock kommt schlecht bei ihm fort: S. 414 heißt es: „man sei mit solcher Maskerade einverstanden — und das muß man sein, um die barocken Schöpfungen überhaupt verstehen und genießen zu können." S. 26 legt er Nachdruck darauf, daß Freiherr vom Hagen in seinem Buche über Halle, das übrigens recht wohl hätte etwas ausgiebiger benutzt werden können, eine Vermutung gerade als Bürgermeister der Stadt aufgestellt habe, während derselbe erst viele Jahre nach Fertigstellung des Buches Bürgermeister wurde. S. 44 sagt er von Schinkel, daß derselbe „nie das Gesetz des mittelalterlichen Kunstschaffens verstanden" habe. Nach S. 46 ist die Emporenanlage ein Anzeichen des Protestantismus, während sie bekanntlich für das Mittelalter oft genug nachweisbar ist. Auf S. 47 heißt es: „In der Disposition auf längstvergangene Zeiten zurückgehend (einfache Kreuzgewölbe), kommen in den Einzelheiten, gleichsam verstohlen, die revolutionär modernsten Gedanken hervor (Portale, Kanzel, Weihtafeln und Figuren) gleichermaßen Leckerbissen für den Erbauer." Von den messingenen Taufbecken, den bekannten weitverbreiteten Erzeugnissen der Nürnberger u. a. Beckenschläger, scheint der Verfasser keine Ahnung zu haben (S. 163 und 516); wie so mancher vor ihm, quält er sich mit den unentzifferbaren, weil völlig willkürlichen Inschriften derselben ab und will aus einigen sogar Luther herauslesen. Auch mit den Stempeln der Silbergerätschaften weiß er leider nicht Bescheid (S. 165—167 und 205—215). Das auf S. 279 genannte Archiv ist nicht Provinzial-, sondern Staatsarchiv. Auf S. 338 zieht er aus einer Handschrift von 1591 einen bestimmten Schluß für das Jahr 1466! S. 415 heißt es: „Die Wände des 1594 ausgetäfelten Zimmers waren . . . als Blockwände, innen mit Bohlen, außen mit Steinen verkleidet, konstruirt, und das ist meines Erachtens ein untrügliches Kennzeichen dafür, daß slavisches Wesen unter denen, die 1464 diesen Bau veranlaßten, noch recht mächtig war; eine durchaus ungereimte und unhaltbare Behauptung. Bezeichnend, zum mindesten überflüssig, ist das, was der Verfasser zur Erklärung des Ortsnamens Lebendorf sagt (S. 510): „Der Ort soll den Namen daher bekommen haben, daß Kaiser Otto I. hier aus einem Brunnen mit gutem Wasser, dem Hesselborn, getrunken und dann gesagt habe, daß er nun neues Leben bekommen hätte; diese Erklärung ist eben nicht sehr glaubhaft." Ganz unkritisch ist es ferner, daß er ein Gedicht vom Ende des 16. Jahrhunderts als durchschlagende Beweisstelle für das Jahr 1305 als Herstellungszeit eines einfachen Tierreliefs annimmt (S. 546). Auch irrt er, wenn er das Relief eines Schwert haltenden Reiters in Zscherben (S. 610) als „vorchristlich" bezeichnet, während es ganz deutlich dem Ende der romanischen Zeit angehört.

Es ist unzweifelhaft, daß so manche dieser Mißgriffe nicht vorgekommen wären, wenn der Verfasser, der ja nicht allwissend sein kann, einen geschulten Historiker zu Rate gezogen

hätte. Ganz besonders mußte das geschehen in solchen Fällen, in denen er unmittelbar sein Nichtkönnen eingesteht; auf Seite 337 sagt er ganz offen und etwas naiv: „Ob in einer auf die Kreuzkapelle bezüglichen Urkunde von 1327 das Rathaus, wie zu vermuten ist, auch schon erwähnt wird, kann ich nicht angeben, weil ich den Text dieser Urkunde nicht habe lesen können"; an einer möglicherweise sehr wichtigen Urkunde geht er also ruhig vorüber, bloß weil er sie nicht lesen kann. Desgleichen mußte und konnte er sich Rats erholen bei der Beschreibung des Wettiner Reliquienfundes (S. 595), zumal sich derselbe im Provinzialmuseum in Halle befindet. — Wenig sorglich ist es auch, wenn er über die Höhe der blauen Türme keine zuverlässigeren Angaben beibringt, als auf S. 16 und 617, oder wenn er auf S. 410 bemerkt, der Tisch „muß noch im Oberbergamt vorhanden sein", und auf S. 414 sich in Betreff von Stühlen entsprechend äußert, anstatt den Sachverhalt durch eine Nachfrage im Oberbergamt einfach festzustellen. Unverständlich ist es und nur durch die mangelnde Kenntnis der neueren Litteratur zu erklären, wenn er, wie er S. 619 angiebt, für die älteren Formen der Ortsnamen des Saalkreises im wesentlichen die Angaben des alten Dreyhaupt zu Grunde gelegt hat, „so daß manche kleine Abweichung von den Ergebnissen neuerer Forschungen vorkommen" (!).

Hinsichtlich der Glockeninschriften glauben wir, daß es sich im Interesse des das Inventar benutzenden Publikums empfehlen dürfte, kurze Erläuterungen, insbesondere Auflösungen der Abkürzungen und mittelalterlichen Datirungen zu geben, wie dies bei der Veröffentlichung von Urkunden die Regel ist. Das große Publikum wird mit der mittelalterlichen Datirung (z. B. auf S. 518: feria secunda post quasimodogeniti) nichts anzufangen wissen, und dem Fachmann wird man eine möglichste Erleichterung gern gönnen, während das Buch durch derartige Erklärungen nicht belastet wird. Mehrfach sind übrigens Inschriften falsch gelesen: auf S. 69, 402, 447, 449, 475, 530, 568 und 601 muß es statt dm̄ heißen dnī, d. i. domini, und auf S. 552 cū, d. i. cum, statt cn̄.

Daß auch hinsichtlich des Stiles nicht mit der nötigen Sorgfalt verfahren ist, wird schon aus den oben mitgeteilten Proben ersichtlich geworden sein. Zur Ergänzung sei aber noch auf einige besonders merkwürdige Stellen hingewiesen. Der Satz auf S. 14: „Viele Jahrhunderte war hier auch das Herz der Stadt, die, hätte es seine Thätigkeit eingestellt, wäre verloren gewesen", erinnert fast an die berühmten Distichen König Ludwigs im Münchener Hofgarten. Auf S. 28 heißt es: „Streng genommen freilich verlangt auch die Dekoration, um zu entstehen und gerade so zu entstehen, wie sie entsteht, einen Zwang, ausgeübt durch die Konstruktion oder das Bestreben, deren Kräfte ersichtlicher zu machen, abgesehen von den Faktoren, die den jedesmaligen Stil produzirt haben." Nach S. 29 „pflegte das Gewölbe das zuletzt in Angriff genommene Stück des Kirchenbaues zu sein"; pflegt es jetzt etwa zuerst an die Reihe zu kommen? Man vergleiche ferner S. 218: „ebenso daß ihre formale Ausdrucksweise dieser Neuerungen im allgemeinen geistreicher sein muß," oder S. 433 „erhalten hat sich als ältestes Stück einer Halleschen Kirche die obere Turmpartie der Laurentiuskirche", oder S. 437, Zeile 8 v. u., oder S. 593: „der Ort hieß ursprünglich Vidin und scheint mit dem der Stadt Vidin in Bulgarien gleichbedeutend zu sein." Fremdwörter finden sich recht viele und recht sonderbarer Art, z. B. „ruinöse Partieen" S. 65). Auch Druckfehler sind viel zu viel stehen geblieben.

Abbildungen sind dem Buche in erfreulicher Menge beigegeben; Kosten sind nicht gespart worden, um die Veröffentlichung zu einer möglichst würdigen und bedeutungsvollen zu machen. Unter diesen Umständen hätte man verlangen können, daß die Abbildungen klar und sorgfältig ausgeführt worden wären. Mitunter nimmt aber ein Gegenstand eine volle Seite ein, und die Ornamentirung kommt in ihren Einzelheiten doch nicht zur Geltung (z. B. S. 119 und 150); die Figur des Schellenmoritz, S. 130, und das Bild des Baumeisters Nickel Hofemann, S. 429, sind gänzlich mißraten; von der Gegend am Leipziger Turm gewinnt man durch die Abbildung auf Seite 333 eine durchaus falsche Vorstellung. Recht häßlich und kennzeichnend genug ist es, daß bei der Abbildung auf S. 481 die Schmutzflecken der Vorlage, auf der die Tinte ausgelaufen war, wiedergegeben sind; derartiges

dürfte nun und nimmer vorkommen. Wunderbar erscheint auch hier die Raumverschwendung (z. B. S. 72 oder 175 oder gar 606, wo eine Säule mit Schaft abgebildet wird und dadurch eine volle Seite einnimmt, während doch Kapitäl und Basis, sowie für die Höhe die zahlenmäßige Angabe genügt hätte, während man an manchen Stellen, z. B. S. 79, Abbildungen vermißt. Wir betonen hier, wie oben, die Raumverschwendung ganz besonders deshalb, weil durch sie die zur Verfügung stehenden Geldmittel zu sehr in Anspruch genommen werden und eine unliebsame Verlangsamung der Inventarisirung herbeigeführt wird. Thatsächlich hat die Historische Kommission der Provinz Sachsen seit geraumer Zeit nur wenig mehr drucken lassen können, obwohl es gerade der Zweck der „Neuen Folge" sein sollte, ein regelmäßiges Erscheinen herbeizuführen.

Hiermit sind unsere kritischen Bedenken noch bei weitem nicht erschöpft: das Vorstehende wird indes zur Beurteilung des Buches genügen. Wir hätten gern etwas mehr Nachsicht walten lassen, und hätten insbesondere über die mangelhaften Äußerlichkeiten hinweggesehen, wenn nur der Hauptzweck der langatmigen Darlegungen erreicht und die Entstehungsgeschichte der bedeutendsten Bauten Halle's völlig klar gestellt worden wäre; dies ist aber leider nicht der Fall, und man muß es aufrichtig bedauern, daß so viel Fleiß, so viel Liebe zur Sache und so viel Kosten nicht einen größeren Erfolg erzielt haben. Trotzdem ist ja noch genug übrig geblieben, dessen man sich erfreuen kann. Wir möchten an dieser Stelle namentlich auf zwei Punkte aufmerksam machen, bei denen der Segen und Nutzen der Inventarisirung recht deutlich zu Tage tritt. An verschiedenen Stellen werden den städtischen und kirchlichen Verwaltungsbehörden Halle's recht bittere Wahrheiten gesagt; ohne deren Berechtigung in jedem Falle prüfen zu können, gewinnt man doch den Eindruck, daß in Halle zur Hütung und Pflege der schönen, dort vorhandenen Altertumsschätze mehr geschehen und mancher Vandalismus und manche unsachgemäße Wiederherstellung hätte unterbleiben können (vgl. S. 14, 31, 33, 43, 44, 232, 250, 274, 344 u. s. w.). Bei dieser Gelegenheit sei es erlaubt anzufragen, wann denn endlich die Neuaufstellung der herrlichen Zimmereinrichtungen aus dem abgebrochenen Thalamtsgebäude ins Werk gesetzt wird? Müssen diese kostbaren Altertümer in der gegenwärtigen Aufbewahrungsart nicht Schaden leiden? Und ist es recht, ihren Anblick so lange dem Publikum zu entziehen? Eine wie schöne Bereicherung würden sie für das Provinzialmuseum bilden! Und damit kommen wir auf den vorher angedeuteten zweiten Punkt. Durch das vorliegende Inventar wird die Verwaltung des Provinzialmuseums manchen wertvollen Wink für Vermehrung seiner Schätze erhalten haben (z. B. S. 421, 547, 600 u. a. m.), und manches hübsche Stück wird so durch rechtzeitiges Eingreifen vor Verderben geschützt oder zu neuem Ansehen gelangt sein. Gegenüber der immer mehr um sich greifenden Ausbeutung des Landes durch die Altertumshändler müßte denjenigen Persönlichkeiten, welche mit der Inventarisirung beauftragt werden, seitens der Provinzialverwaltungen die bestimmte Weisung und Ermächtigung gegeben werden, geeignete Stücke in Kirchen und Rathäusern sofort für das Provinzialmuseum zu erwerben zu suchen. Wir reden keinem Raub- und Plünderungssystem das Wort. Aber wie viel steht in kleinen Städten und in den Dörfern, auf Böden und in Winkeln ungeachtet und ungekannt da, und wie viel fällt nicht davon rettungslos dem Händler zur Beute! Und wie viel lieber geben nicht die Geistlichen und die Ratsherren ihre Altertümer, die ihnen selbst nur zur Last fallen und die bei ihnen möglicherweise verkommen, dem Museum der Provinzialhauptstadt, als dem Händler! Sie sind sich ja nur meist des Wertes ihrer Besitztümer nicht bewußt, und alle Dienstanweisungen, alle noch so genauen Vorschriften helfen nicht entfernt so viel, wie die persönliche unmittelbare Anregung es vermag.

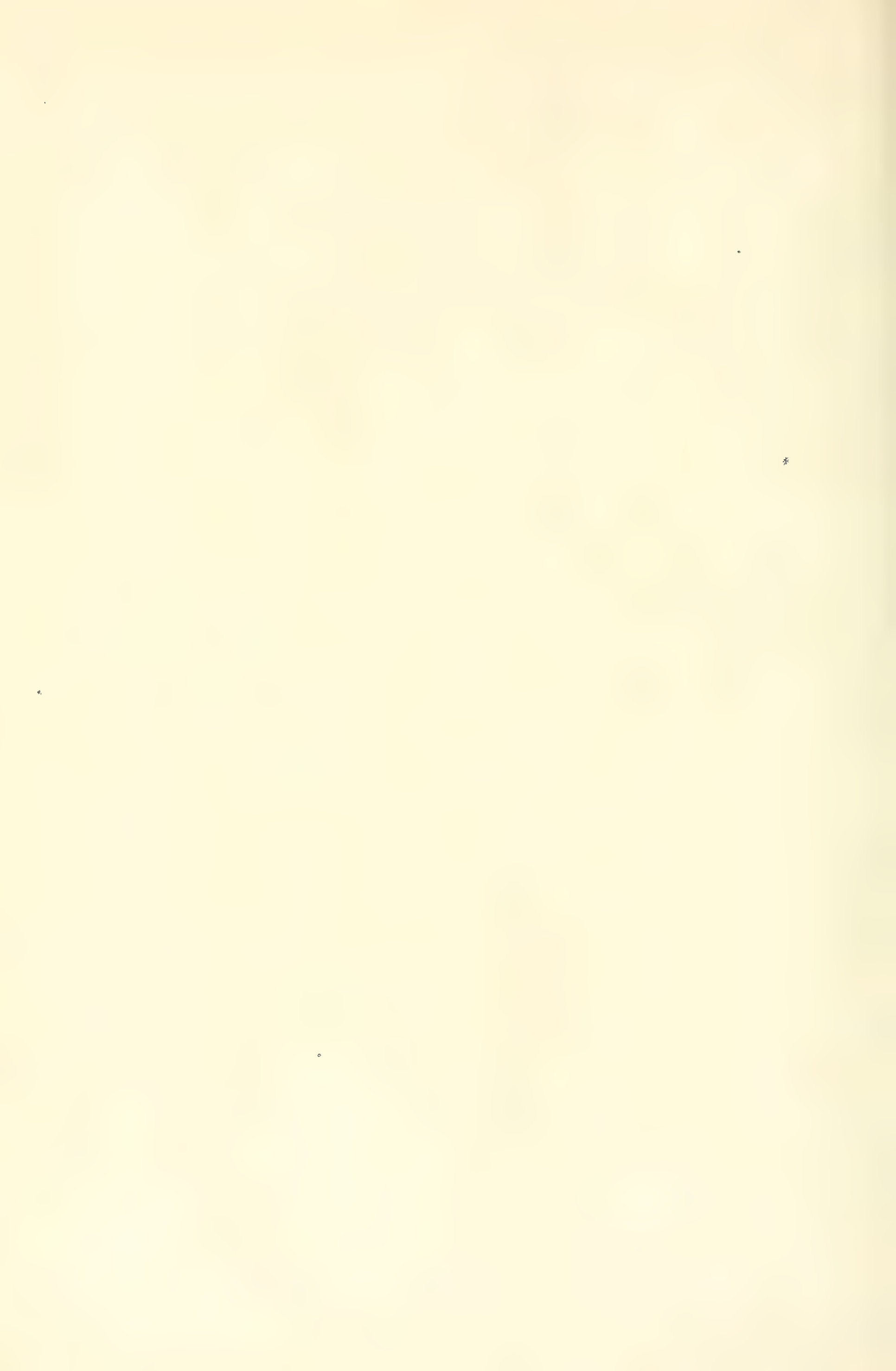
Königsberg i. P. H. Ehrenberg.

Notiz.

Sn. In der Sommerfrische, Gemälde von Spitzweg, im Museum zu Hannover. Wer den malerischen Nachlaß Spitzwegs in Leipzig oder anderen Städten auf seiner Wanderausstellung zu mustern Gelegenheit hatte, dem wird es nicht entgangen sein, daß die schmalen Hochbilder, deren Format dem verstorbenen Meister besonders behagt haben muß, sich auch der Vorliebe der Beschauer erfreuten. Enge Straßen, kühle Waldgründe mit hocheinfallendem Sonnenlicht bilden gewöhnlich die Scenerie für einen von behaglichem Humor gewürzten Vorgang, in dessen Schilderung sich jene Gemütlichkeit offenbart, die uns an den geistesverwandten Schöpfungen Schwinds und Ludwig Richters als eine urdeutsche anheimelt. Zwei köstliche Bilder dieser Art besitzt das Museum in Hannover, von denen wir das eine in einer Stimmung und Lichtwirkung vorzüglich wiedergebenden Radirung von Ludwig Kühn unseren Lesern vorführen. Drei Bäume, von denen man nur die Stämme und die herabhängenden unteren Zweige sieht, ein im Lesen vertiefter alter Biedermann, der das otium cum dignitate genießt, nachdem er zweifellos im Dienst des Staates oder der Gemeinde sich die Finger krumm geschrieben hat, und ein schlafender Hund bilden den ganzen Apparat der Komposition. Und doch, welch eigentümlicher Reiz liegt in der Darstellung dieses alltäglichen Vorganges, den man nicht einmal als Vorgang bezeichnen kann! Man möchte wetten, daß der lesende Alte, der Hut und Pfeife beiseite gesetzt hat, in wenigen Minuten dem Beispiele seines vierfüßigen Begleiters folgen und einnickend von den Dingen weiter träumen wird, die ihm der alte Schmöker zu Gemüte geführt hat. Es ist ein Trost, daß solche rein menschlich empfundene, einfache Lebensbilder immer noch anziehend auf das Auge der Leute wirken, die in Galerien und Ausstellungen Genuß und Unterhaltung suchen, und dieser Trost ist zugleich ein Fingerzeug für die heranreifenden Künstler, die auf der Suche nach dem Neuen, Niedagewesenen den Ton verfehlen, der die Herzen einnimmt und auch auf die Dauer nichts von seiner Stärke einbüßt.









Das Skizzenbuch Hans Baldung Grüns.

Mit Illustrationen.



Fast gleichzeitig mit dem zweiten Bande von Lippmanns Dürerwerk ist das Karlsruher Skizzenbuch Hans Baldungs, des Freundes und vielleicht nächsten Kunstverwandten Dürers, in Lichtdrucknachbildungen erschienen, die der Herausgeber, Prof. Marc Rosenberg mit einem erläuternden Texte begleitet hat[1]). Die Veröffentlichung dieses interessanten Zeichenbuches, das den Grundstock des heute in verschiedenen Sammlungen zerstreuten Nachlasses Baldungs bildet, muß schon als neuer Beleg für die wachsende Teilnahme, die sich neben den Großmeistern unserer alten Kunst nunmehr auch deren lange genug nur in Bausch und Bogen gewürdigten Zeitgenossen und Schülern zuwendet, mit Genugthuung begrüßt werden. Die bisher verbreitete Ansicht, daß uns in dem kleinen Quartbande auf dem Karlsruher Kupferstichkabinet die Reste zweier fortlaufend geführter Skizzenbücher des genialen Elsässer Meisters vorliegen, bedarf freilich einer wesentlichen Berichtigung. Die Untersuchung Rosenbergs hat nämlich ergeben, daß die eingeschriebenen, von 1507—1545 reichenden Jahreszahlen, die diese Vorstellung erweckten, mit nur drei Ausnahmen auf eingeklebten, ursprünglich daher als lose zu denkenden Zeichnungen stehen, die den Hauptbestandteil des ganzen Bandes ausmachen; zwischen die Lagen mit diesen Blättern schieben sich nun in der That die Fragmente zweier Skizzenbücher ein, das eine, vorwiegend Detailstudien enthaltend, von Papier, das andere mit bloß zwei Porträtzeichnungen von Pergament — beide der Straßburger Zeit des Künstlers entstammend. Wir müssen uns demnach bescheiden, wie in den meisten kunstgeschichtlich berühmten „Skizzenbüchern" auch in unserem Exemplare lediglich einen Sammelband zu erblicken, zu dem erst der zweite Eigentümer des Nachlasses Baldungs, der Straßburger Chronist Sebald Bühler einen Teil der an ihn gekommenen Blätter vereinigen ließ — 1582 — wie ein Vermerk auf dem Vorsatzblatte meldet. Von der Hand Bühlers rührt vermutlich auch die Mehrzahl der Monogramme und der Beischriften in dem Buche her; wenigstens zeigen die letzteren eine



Aus Hans Baldung Grüns Skizzenbuch.

1) Hans Baldung Grün. Skizzenbuch im großherzogl. Kupferstichkabinet Karlsruhe. Mit allerhöchster Genehmigung herausgegeben von Dr Marc Rosenberg, a. o. Professor an der technischen Hochschule. Mit 44 Tafeln. Fol. Frankfurt a. M. 1889, H. Keller.

Kanzleischrift nach der Maximilianischen Zeit, die ähnlich auf den Kopenhagener Zeichnungen, zwei Berliner Blättern, den Wappenentwürfen der Albertina und drei mit der Sammlung Klintosch kürzlich in Wien versteigerten Visirungen zu Kabinetsscheiben wiederkehrend, eine gemeinsame Provenienz dieser Arbeiten aus dem Besitze Bühlers wahrscheinlich macht. Bleibt dergestalt die Ausbeute an neuen chronologischen Bestimmungen der Werke Baldungs hinter unseren Erwartungen zurück, zumal die Identifizirung der einzelnen Entwürfe mit Gemälden des Meisters durch den Mangel an Reproduktionen der letzteren erschwert wird, erfährt sein Itinerar keine sonderliche Bereicherung, so gewähren uns die mit Silberstift hier festgehaltenen Skizzen doch einen Einblick von seltener Unmittelbarkeit in seine Werkstatt, wir lernen die Vielseitigkeit seiner stofflichen Interessen kennen und vermögen ihn in seinen oft sprunghaften Stilwandlungen gleichsam auf frischer That zu ertappen. Die subtile Technik des Metallstifts sagte der großzügigen, bekanntlich gerne ins Grobschlächtige fallenden Auffassungsweise Baldungs im allgemeinen wenig zu, und schon aus diesem Grunde — von der Ungleichmäßigkeit in seiner Produktion abgesehen — empfiehlt sich Vorsicht in der Verdächtigung der Echtheit einzelner schwächerer Stücke. Was aber dem Büchlein seinen bleibenden künstlerischen Wert sichert, ist das hingebende Studium der Natur, das aus jedem Blatte, am eindringlichsten gerade aus den unscheinbaren Abbildungen von Tieren und Pflanzen zu uns spricht. Der barocke Hang Baldungs trübt häufig die Gewissenhaftigkeit seiner Beobachtung, er sieht nicht immer richtig, aber immer mit eigenen Augen; als echter Renaissancekünstler, obwohl kaum jemals gestreift von einem Hauche südlichen Schönheitsgefühls, eifert er eben auch in diesen Zeichnungen dem goldenen Worte Dürers nach: „Wahrhaftig steckt die Kunst in der Natur; wer sie heraus kann reißen, der hat sie."

Wie sich Baldung als Maler in seinen Porträts von der vorteilhaftesten Seite zeigt, so ziehen uns auch in dem „Skizzenbuche" zunächst die Bildnisse an, unter denen wir den Charakterköpfen einiger bedeutender Zeitgenossen begegnen. Die fleißig aber trocken gearbeitete Profilzeichnung Kaiser Maximilians I. auf Tafel 1 ist freilich kaum eine Aufnahme nach dem Leben, sondern wohl eher die Wiedergabe eines Steinreliefs, worauf auch die Behandlung der Haare und des Pelzwerkes deutet; die später aufgesetzte Jahreszahl 1507 besitzt gegenüber der betagten Erscheinung des Kaisers keine Beweiskraft; Max ist hier zweifellos gegen das Ende seines Lebens, in den Jahren 1516—1518 dargestellt, was der Vergleich z. B. mit einer 1518 zu Ehren seiner Anwesenheit auf dem Augsburger Reichstage geschlagenen Schaumünze (Heraeus, Bildnisse der regierenden Fürsten und der berühmten Männer, Wien 1828, Taf. 16, 6) bestätigt. Zu dem Porträt Karls V. von 1536 (Taf. 2), das gleichfalls nach einem Flachrelief oder einer Medaille kopirt ist, kann ich nachtragen, daß es als Vorlage zu einem bisher übersehenen Holzschnitt Baldungs gedient hat, der einen im selben Jahre bei dem Straßburger Verleger Hans Schott herausgekommenen Druck, wohl eine Flugschrift oder ein Flugblatt illustrirte; der natürlich im Gegensinn ausgeführte Formschnitt trägt die Überschrift: „Carolus der fünfft" und die Unterschrift: „Mit keyserlicher Maiestät Freyheit vff vj. jar zu Straßzburg bey Hans Schotten. MDXXXVI."[1]; ich kenne das Blatt bloß aus einem ausgeschnittenen — auf der Rückseite unbedruckten — Exemplar in der kaiserl. Familienfideikommißbibliothek zu Wien. Auf das Jahr 1512 geht die folgende Originalzeichnung zu dem Brustbilde der Markgrafen Christof von Baden von 1515 in der Münchener Pinakothek zurück (Taf. 3). Einen Sprossen der nämlichen fürstlichen Familie, für die Baldung mehrfach thätig war[2], haben wir vielleicht in

1) Ein Abdruck dieses Holzschnittes findet sich in Vinc. Steinmeyers Kunstbuch, Frankfurt a. M. 1620, Bl. XX; Aumüller (Les petits maitres allemands I. München 1881) führt das Blatt unter Nr. 311 als Werk H. S. Behams an, während v. Seidlitz (Jahrbuch der königl. Kunstsammlungen III, 230; Allgem. Künstlerlex. III, 334, Nr. 316) den Charakter der Straßburger Schule in ihm erkannte und es in die Nähe Baldungs versetzte.

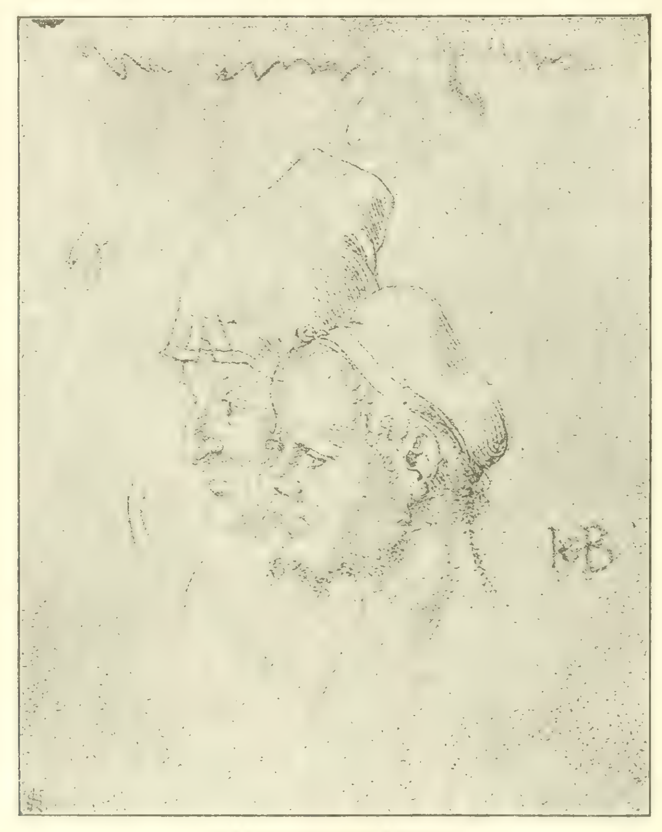
2) Eine Persönlichkeit des markgräflichen Hauses hat Baldung wohl auch zu dem ihm erst neuerdings von Scheibler zugeteilten Porträt in der Londoner Nationalgalerie gesessen, das dort als „Bildniß eines Senators" von „Durer" gilt (Phot. der Photograph. Gesellschaft Nr. 18).

dem reichgekleideten, unter seiner Klappmütze keck in die Welt blickenden Knaben auf Taf. 4 zu erkennen; namentlich in der Mund- und Augenpartie ähnelt er dem vierzehnjährigen, nachmaligen Pfalzgrafen Philipp, von dem sich ein 1517 gemaltes Bild Baldungs ebenfalls in der Pinakothek befindet (Lichtdruck in der illustrirten Ausgabe des Kataloges). Einen echten Reformatorenkopf voll streitbarer Gesinnungstüchtigkeit vergegenwärtigt uns das Porträt des berühmten Straßburger Predigers Caspar Hedion von 1543 (Taf. 15), das als Vorlage für den Holzschnitt in dessen „Auserlesener Chronik" gezeichnet ist. Einem anderen Mitbürger, dem Altammeister Nic. Kniebs hat Baldung in seinem Todesjahr 1545 eine „Contrafaktur" gewidmet, die allerdings von nachlassender Kraft zeugt. (Taf. 14). Eine glänzende Probe seiner Porträtkunst bietet er hinwiederum in dem markig hingesetzten, sprechend lebendigen Bildnisse wahrscheinlich eines adorirenden Stifters (Taf. 10), wofern die im Gebet gefalteten Hände auf dem folgenden Blatte (Taf. 11) mit Recht zu demselben bezogen werden. — Nach diesen mit schlichter Naturwahrheit in der ganzen Gediegenheit ihrer Existenz erfaßten Individualitäten vermögen uns die vier Aufnahmen eines hysterischen, vielleicht in kataleptischen Schlaf verfallenen Mädchens, das der späteren Aufschrift zufolge in zehn Jahren nichts gegessen hat, (Taf. 16 u. 17) nur ein kulturgeschichtliches Interesse abzugewinnen, indem sie uns Baldung als das rechte Kind seiner wundergläubigen Zeit nahe rücken. Eine wirkliche Wunderleistung Baldungs bringt die folgende Taf. 18: einen 1523 datirten Madonnenkopf, der durch seinen Formenadel, die duftige Modellirung, den lyrischen Stimmungsgehalt bekundet, eines wie hohen Aufschwunges der sonst so realistisch gesinnte Meister auch in der Richtung des Idealbildes fähig gewesen. Der Madonnentypus der Van Eyck-Schule klingt an, ohne daß eine unmittelbare Nachempfindung behauptet werden könnte; in Baldungs Werke steht dem Blatte das singende Mädchen auf der früher Dürer benannten Helldunkelzeichnung mit den drei weiblichen Köpfen in der Albertina (Phot. von Jägermayer) am nächsten, auf der Thausing, als er sie vor zwanzig Jahren Baldung zuwies (Jahrb. f. Kunstw. II, 215), die heute beinahe völlig verwischten Reste des Monogrammes und der Jahreszahl 1519 noch entziffern konnte[1]. Unter den übrigen Köpfen sei bloß noch des aufwärts blickenden Jünglings auf Taf. 17 (siehe die Abbildung) Erwähnung gethan, der sich als Vorlage für den heil. Stephanus in der Steinigung dieses Heiligen von 1522, einem vom Berliner Museum seit kurzem leihweise dem Schlesischen Museum in Breslau überlassenen Gemälde nachweisen ließ. — Die Kinderporträts auf Taf. 6 und 7 schließen sich den Kopenhagener Zeichnungen mit dem schlafenden Knäblein ziemlich genau an; sie berühren sich aber auch, namentlich in der klobigen Kopfform und dem glotzenden Blick mit den Kinderköpfchen in Lippmanns Dürerzeichnungen I, 84 und 85, die jedenfalls eher für Baldung als für Dürer in Anspruch genommen werden können. — Offenbar durch Dürers Beispiel angeregt, versuchte sich Baldung in physiognomischen Studien nach Lionardo's Rezept; er begnügt sich jedoch, männliche und weibliche Profile perspektivisch hintereinander zu reihen und unternimmt es nur einmal, (Taf. 19) einen bestimmten Typus durch verschiedene Formen abzuwandeln; dabei gelingen ihm aber so reizvolle Zusammenstellungen wie das nach Taf. 21 in Abbildung mitgeteilte Doppelbildnis, vielleicht eines bejahrten Ehepaares. — Unter den durchwegs mit tüchtigem anatomischen Verständnisse entworfenen Aktzeichnungen verdienen die durch ihren ausgeklügelten Kontrapost für den bizarren Geschmack des Künstlers charakteristischen Männerbeine von 1511 (Taf. 26) hervorgehoben zu werden. Hingegen ist die Echtheit der weiblichen Nacktfigur auf Taf. 27 nicht über alle Anfechtung erhaben, und

1) Wenn Thausing an gleicher Stelle die in zwei Exemplaren (Stuttgart; Albertina) bekannte Zeichnung mit den drei von Totengerippen angefallenen Reitern mit Recht Dürern ab- und Baldung zugesprochen hat, — worin ihm allerdings nicht allerseits beigepflichtet wird — so muß auch das in Lippmanns Dürerzeichnungen Bd. II unter Nr. 193 publizirte Blatt des Städelschen Institutes „Die Macht des Todes" unserem Meister zurückerstattet werden; diese Federzeichnung — gewiß nur das Bruchstück einer größeren Komposition — verrät nämlich nicht allein den gleichen Erfindungsgeist, sie wiederholt direkt — nur in freierer Anordnung — Figuren und Motive unserer Darstellung, als deren Vorstufe sie möglicherweise zu betrachten ist.

vollends der männliche Akt auf Taf. 28 kann Baldung ebenso wenig zugemutet werden, wie das Porträt auf Taf. 8.

Auch die folgenden, zwischen 1510—1529 entstandenen Studien zu einem Prospekt von Straßburg und noch mehr die natürlich aus zweiter Hand gearbeiteten Zeichnungen zu einer Ansicht von Rhodus befremden zunächst durch ihre Geringwertigkeit; der Künstler steckt noch völlig in der Vogelperspektive des 15. Jahrhunderts, ohne uns für das steife Gesamtbild durch lebendige Detailschilderung schadlos zu halten. Gleichwohl kann die Urheberschaft Baldungs schon



Aus Hans Baldung Grüns Skizzenbuch

wegen der Eigenhändigkeit einiger Beischriften auf den Straßburger Aufnahmen, mit denen die Skizzen zum Plan von Rhodus wieder stilistisch zusammengehen, nicht in Zweifel gezogen werden. Namentlich die letzteren, bei denen er an eine Holzschnittvorlage gebunden war, mögen ihm sauer gefallen sein; schlägt man hinzu, wie ferne solche Aufgaben seinem künstlerischen Naturell lagen, so ist der Abstand dieser überdies seiner früheren Zeit angehörigen Blätter von den übrigen des Buches wohl zur Genüge erklärt. Wie ungelenk und hölzern erscheint Baldung zuweilen noch in den Jahren seiner Vollreife, wo er sich für den Gegenstand wenig erwärmen kann, etwa in den Pferdeholzschnitten von 1534! Gleichfalls in

die Frühzeit des Meisters fallen die fein gezeichneten Aufnahmen schwäbischer Burgen, darunter Weinsberg und Horneck. Sie bringen eine ältere Streitfrage wieder in Fluß, leider nicht zum Austrag. Ephrussi hatte (Gaz. d. b. A. II, 580 ff.) in zwei landschaftlichen Zeichnungen des Berliner Kabinets und einer Anzahl von Blättern der ehemaligen Sammlung Grahl in Dresden mit Recht die nämliche Hand, irrig aber jene Dürers erkannt. Thausing schrieb diese Skizzen Baldung zu und seiner Ansicht ist neuerdings auch Lippmann im Vorbericht zum zweiten Bande des Dürerwerks beigetreten. Die authentischen Landstudien Baldungs, die sich hier zum Vergleiche darbieten, sind nun, obgleich weicher und lockerer im Strich, der Berliner mit der Beischrift „Kaltentall" und der Jahreszahl 1515 versehenen Zeichnung unbedingt nahe verwandt; aber an künstlerischer Vollendung können sie sich selbst unter der Annahme eines etwa um zehn Jahre höheren Alters mit dieser und den Ansichten auf ihrer Rückseite so wenig messen, daß man nach wie vor Bedenken tragen muß, letztere Baldung zuzueignen. Auch für Hans Dürer, den Rosenberg in die Diskussion hineinzieht, ist das Berliner Doppelblatt zu gut — obwohl dessen Bergschloß auf Taf. 41 des in Bd. III des Jahrb. d. Kunstsamml. d. Kaiserhauses veröffentlichten Besançoner Diurnales eine auffällige Übereinstimmung im Allgemeincharakter sowohl wie in manchen Einzelheiten mit der in Rede stehenden Serie von Skizzen aufweist.

Unter den Tierstudien mit dem Baldung eigentümlichen menschenähnlichen Ausdruck der Köpfe ragen besonders der Rinderkopf auf Taf. 7 und der Papagei auf Taf. 39 hervor. Die botanische Genauigkeit der nur in einer Auswahl reproduzirten Pflanzenstudien auf den folgenden Blättern legte dem Herausgeber die Vermutung nahe, sie seien für ein Kräuterbuch gefertigt worden; die zierlich gezeichnete Akeleistaude mit dem Hirschkäfer am Boden auf Taf. 41 erhebt sich indes zu selbständiger, beinahe stilllebenartiger Wirkung. Die als Muster für einen Plattner ungemein flott vorgerissene Maximiliansrüstung auf Taf. 42 beurkundet Baldungs Kennerschaft auch auf diesem Gebiete. In dem nach Art eines Altarblattes komponirten Entwurf zu einem Glasgemälde endlich auf der letzten Seite des Bandes legt Baldung eine überraschende Vertrautheit mit den dekorativen Elementen der Renaissance an den Tag; unter den „blau und grau welsch ding", mit denen er die Seitenfelder der Lünette zu füllen beabsichtigte, sind wohl eher Ornamente als Scenen aus dem Altertum zu verstehen. Das in der Mitte angebrachte Wappenschild des Bestellers wurde kürzlich (Zeitschr. f. Gesch. d. Oberrheins N. F. IV. 3. S. 398) als dasjenige Niklaus Zieglers, Sekretärs Kaiser Maximilians, den Karl V. 1523 in den Freiherrnstand erhob, ermittelt.

So umschreibt das „Skizzenbuch" fast das ganze Beobachtungsfeld Baldungs und manch neues Licht fällt von ihm aus auf den Entwickelungsgang dieses vielleicht deutschesten Künstlers der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, der seine kernige Eigenart auch in die beginnende Verfallsepoche des Klassizismus unversehrt hinüber gerettet hatte. Auf einzelne strittige Punkte hofft Referent in der von ihm vorbereiteten Monographie über den Meister vom Oberrhein eingehender zurückkommen zu können. Rosenbergs Text gestattet freilich nur eine höchst bescheidene Nachlese. Wie von diesem um die Geschichte der heimischen Kunst und des Kunstgewerbes vielfach verdienten Forscher nicht anders zu erwarten stand, bietet er auch hier ein Kabinetstück kunstwissenschaftlicher Exegese in umsichtiger Verwertung des vorhandenen Materials, vorsichtig abwägender Kritik, gedrängter Sachlichkeit und doch geschmackvoller Form der Darstellung. Die Lichtdruckfaksimiles Bäckmanns in Karlsruhe sind in Anbetracht des stark verblichenen Zustandes der Originale als gelungen zu bezeichnen. Wenn Woltmann mit vollem Fug das Karlsruher „Skizzenbuch" ein „Kleinod der deutschen Kunstgeschichte" genannt hat, so darf gesagt werden, daß es in der vorliegenden Ausgabe eine seiner würdige Fassung erhalten hat.

Robert Stiassny.



Das Testament der Angelica Kauffmann.

Auf einer Durchstreifung des Rheinthales vom Bodensee aufwärts besuchte ich auch das zwischen Bregenz und Feldkirch gelegene Städtchen Dornbirn und lernte daselbst Herrn Walch, den Leiter des Zeichenunterrichtes an der dortigen Realschule, kennen. Ich war nicht wenig überrascht, in seiner freundlichen Behausung, neben manchem interessanten Werke mittelalterlicher und neuerer Kunst aus den Vorarlberger Bezirken, auch eine Reihe wertvoller Erinnerungen der gefeierten Angelica Kauffmann zu entdecken. Die Sache wurde mir jedoch bald klar, als Herr Walch mir den Stammbaum der Familie Kauffmann des weiteren erörterte, und seine, respektive seiner Vorfahren, Verwandtschaft mit der Künstlerin darlegte. Als Angelica 1807 in Rom starb, befanden sich ihre nächsten Erben im Bregenzer Bezirk, und so kam es, daß unter anderem auch ihre intimen Habseligkeiten dorthin wanderten und als Familienreliquien bewahrt wurden. Abgesehen von verschiedenen künstlerischen Arbeiten, unter welchen ein reizvolles Selbstporträt der Künstlerin und das Bildnis ihres Vaters besonders hervorzuheben sind, bewahrt Herr Walch vielfache Korrespondenzen, Nippes, welche die Künstlerin auf italienischem und englischem Boden sammelte, ferner verschiedene Huldigungsgeschenke, eine kalligraphisch geschriebene Biographie der Künstlerin in italienischer Sprache von dem Venetianer Advokaten Graziano Zucchi, dem Neffen ihres zweiten Gemahls &c. &c., ferner das von ihr eigenhändig geschriebene Testament, welches interessante Schriftstück Herr Walch die Güte hatte, mir in einer Abschrift zu übermitteln. Der Inhalt desselben ist in vielen Beziehungen für den Charakter der Künstlerin, für ihre Gesinnung und ihre Verhältnisse bezeichnend und dürfte auch in weiteren Kreisen Interesse erregen.

Jedenfalls aber wird das Dokument Berücksichtigung verdienen, wenn sich früher oder später ein moderner Vasari für die Lebensbeschreibung der Künstlerin finden sollte. Ich lasse das Schriftstück ohne allen Kommentar nachstehend folgen und will damit zugleich auf die weiteren Quellen in Dornbirn aufmerksam gemacht haben.

Sollte einem stillen Verehrer der Angelica der herrliche Blick vom Bregenzer Gebhartsberg zu einer Spazierfahrt nach Dornbirn begeistern, so sei ihm noch die Mitteilung gemacht, daß Herr Walch jedem, der Interesse an seinen Schätzen findet, in dieselben freundlichst Einsicht gestattet.

Jos. Langl.

Testament:

Ich Maria, Anna, Angelica, Kauffmann von Schwarzenberg im Bregenzerwald, Constanzer Kirchensprengel (aus zufall in Chur in Graubünden geboren) Wittwe des abgelebten Anton Zuchi gottselig Angedenkens, nachdem ich reiflich überleget, daß nichts gewißers als der Tod aber auch eben so ungewiß die Stunde sei, und nachdem ich mich so eben Gottlob in allen Empfindungen gesund befinde, so habe ich mich entschloßen schriftlich mein letztes Testament zu machen, und uber all mein Vermögen zu verfügen, wie ich auch verfüge, wie folgt.

Und zuerst empfehle ich meine Seele zu meinem Gott dem Erschaffer und Heyland, der heiligsten Jungfrau Maria, meinem Heil. Schutzengel und all meinen Hl. Fürsprechern damit ich durch Ihre Mitwirkung der ewig Herrlichkeit im Paradieß würdig seye.

Meinen todten Leichnam will ich, daß er in der St. Andrea zu den Frattres Kirche als meiner Pfarrkirche begraben werde, und wann es möglich ist in der nämlich Kapelle, wo der Leichnam meines verstorbenen Gemahl Anton Zuchi ruhet, und mein Leichenbegängnis werde mit jenen Ehrenbezeugungen gehalten, mit welchen es meinen Testamentsvollziehern gefallen wird.

Am Tage meines Hinscheidens oder an den gleich darauf folgend Tägen will ich, daß man zum Heil meiner Seele 100 Hl. Messen halten, und für jede Meße 30 Xr. Almosen austheilen lassen wolle, und will noch überdies, daß von dem Pfarrer meiner Pfarrey in den folgenden Tägen meines Ablebens 20 Hl. Messen gelesen werden sollen, für welche man zum Almosen 2 Silberthaler für jede Hl. Meße, ebenfalls zum Heil meiner Seele austeilen solle. Ich lasse auch den Armen meiner Pfarrey ein für allemal 100 Silberthaler, und sollen diese von dem Pfarrer an jene ausgetheilet werden, welche er nach seinem Gutachten für die bedürftigsten halte.

Ich überlasse als Titl eines Legats (Vermächtniß) den in meinen Diensten stehenden Personen nämlich an Ant. Brandimarte welcher mir mehr dann 15 Jahre diente, wann er sich bei meinem Tod noch in meinen Diensten befinden wird, überlasse ich dem nämlichen 1000 Silberthaler, sein Bett nämlich 2 Matrazzen, Kopfpolster, Küssen, Strohsack, und die Bettlade, 2 paar Familien Leintücher, 2 paar Uiberzüge, Sommer und Winterdecke und alles was zu diesem Bett gehört, auch seine Sommer als auch die Winterlivrie und wenn seine Dienstzeit weniger als 5 Jahre gewesen, so lasse ihm die Besoldung von 2 Jahren, ich verstehe als Besoldung die Summe, die ich gewöhnlich in baar Gelt bezahle und dieß sind monathlich 7 Thaler und nicht mehr.

Meiner Kammerfrau Maria Perikoli, welche mir ca 13 Jahre diente, erlasse gleichfalls, wenn sie sich bey meinem Tode in meinen Diensten befindet, laße ich, sage ich derselben 1000 Silberthaler, Ihr Bett, nämlich 2 Matrazen, Hauptpolster, Küssen, 2 paar Leintücher, Uiberzüge, Sommer und Winterdeke, versteht sich alles was zum nämlichen Bette gehöret, ihr Strohsack und Bettlade, überlasse noch mehr Maria Peritoli meine ganze Kleiderweißwasch und alle meine Kleidungsstücke.

Der Hausmagd gebe man ein für alle mal eine gleichmäßige Vergeltung von 25 Silberthaler, für alle Jahre, welche Sie mir gedient hat, und meine Kammerfrau Maria Perikoli solle mit Gutachten meiner Testamentsvollzieher mit besagter Hausmagd meine Leibweißwasch und zum Theil auch meine Kleider theilen, jedoch nur dann, wenn besagte Hausmagd wenigstens 5 Jahre in meinen Diensten gestanden seye, im entgegengesezten Falle aber gehört meine ganze Kleiderweißwasch und Kleider der besagten Maria Perikoli.

Wenn bei meinem Tod anstatt der oben besagten, oder andern oder selbe Persohnen sich in meinen Diensten befinden würden, so gebe man diesen eine berechnete Vergeltung in jährlichen 30 Silberthaler, für alle Jahre, welche sie mir gedient haben.

Endlich an Margaritha Mazzatelli, welche mir in einigen Krankheiten beygestanden, und obwohl von mir immer bezahlt worden, gebe man unter dem Titel eines Legats 50 Silberthaler, mit welchen man bis auf 100 steiget in dem Falle, wenn sie mir in meiner letzten Krankheit beysteht,

Dem Doctr Franz Zuchi von Venedig, Nepot meines geliebtesten Gemahls lasse ich zum Vermächtniß ein für alle mal 100 Golddukaten, meine ganze englische und auch die wenige französische Büchersammlung die Stok oder Tafl Uhr welche in England von dem königl. Uhrnmacher in beßter Arbeit gemacht worden, überlasse ihm auch gleichfalls die 2 Weltkugeln mit Ihrem Gestell und Gehäuß, die ebenfalls in London gemacht wurden.

Das mit Zeichen Z bezeichnete Silber soll (wo nicht schon vorhin) sogleich nach meinem Tode von meinen Testamentsvollziehern an besagten Dtr. Franz Zuchi übergeben werden, eben so mehr lasse ich demselben alle kleine eyförmig und rund gestaltete Gemählde samt ihren quadratförmigen Rahmen, die in Stein gestochene und hölzerne eingeschnittene Figuren, diese Gemälde gehörten meinem Gemahl wie auch noch verschiedene Zeichnungen desselben von Architektur oder Ruinen von alten Denkmählern, verschiedener einfache Gegenden, diese Sachen, obwohlen sie mir von meinem verstorbenen Gemahl sind überlassen worden, überlasse ich besagtem Dr. Zuchi zu einem Angedenken an seinen Vetter Anton Zuchi, und auch, daß er nach seinem Gefallen damit disponieren könne. Das große ruinirte Architektur Gemälde, welches von meinem Gemahl mit orientalbekleideten Figuren gemahlt wurde, lasse ich meinem Schwager Joseph Zuchi zum Angedenken seines Bruders. In Ermangelung seiner überlasse dieses Gemälde dem Dr. Franz Zuchi, Wann zur Zeit meines Hinscheidens der schon berührte Schwager Joseph Zuchi noch leben sollte, so erlasse dem nämlichen meinem liebsten Schwager als zum Vermächtnis ein für allemal 100 Golddukaten.

Der Frau Elisabeth Gemahlinn des Dtr. Franz Zuchi, Nepot meines abgelebten Gemahls laße zu meinem Angedenken meinen strohfärbigen brillianten Ring, und ihrer Tochter Angelica laße zu meinem Angedenken meinen ebenfalls strohfarbenen brillianten Ring.

Der Frau Anna Rizetti gebohrne Zuchi Nepot meines Gemahls lasse ich meinen strohfarbenen mit brillianten eingefaßten Brilliant Ring, um von mir auch ein Angedenken zu haben.

Nach dem nun alles was ich besitze mit meiner Mühe und Fleis erworben habe, und mich von meiner zarten Kindheit an dem Studium der Mahlerey ergeben habe, so stehet es nun in meiner Will-

kühr über die Früchten meines Fleißes zu schalten, zu unterscheiden, und unter meinen Verwandten Guthtaten zu erweisen, den Söhnen und Töchtern, den Brüdern und einer Schwester meines Vatters Joseph Kauffmann unter welchem, sage ich zu unterscheiden und zu beherzigen vorzüglich jene, welche von mir beherzigt zu werden verdienen, die entweder aus Schuldigkeit oder aus Achtung mir Aufmerksamkeit geschenkt haben. Ich will deßwegen erstens, meine geliebteste Base Rosa Bonomi gebohrne Florini Tochter der Anna Maria Kauffmann unterscheiden, und ihr vermachen, wie ich ihr auch in der That als ein Legat laße mein in den Fonds oder Stoks, oder in der Londnerbank angelegtes Kapital, welches Kapital in 5000 L. Sterling Bank Geld besteht, daß auch jährliche Interessen 150 L. Sterling zu 3 pro Cent abwirft, das erste Jahr wo diese besagte Baaß in den Besitzt besagten Kapitals von 5000 Livre Sterling eintritt, soll diese in meinem Namen Ihrem Gemahl Joseph Bonomi von den Intereßen deßelben Jahrs 100 Livre Sterling bezahlen, und dieß für die Mühe, welche er sich durch den Beystand meines Geschäfträgers H. Braitwarte gegeben, oder jedem der in dessen Ermanglung gesetzlich als mein Geschäftsführer ernennet worden ist.

Von diesem besagten meinem Kapital will ich, daß meine Baaße Rosa Bonomi gebohrne Florini mit der möglichsten Eile in den Besitz komme, und daß Sie darüber unbeschränkte Frau sey über dasselbe nach Ihrem Gefallen zu verfügen, in dem Falle, daß diese besagte meine Baaß Rosa Bonomi vor mir Erblaßerin sterben sollte, in diesem einzigen Falle verstehe und will ich, daß in diesem Legat Ihre Töchtern zu gleichen Porzionen geteilet bleiben sollen, sollten auch diese vor mir Erblaßerin absterben, so will ich daß besagtes Kapital von 5000 L. Sterling banko angeleget werde, (mit den andern aus dem Verkauff meiner Gemählde, Antiken und freyen Kupferstichen erlößten Kapital) zum wohlthätigen Gebrauch in meinem Vatterland Schwarzenberg, wie es an seinem Orte erkläret werden wird. Es bleibet also in diesem Falle das ganze Interesse nur eines Jahrs, welches 150 Lib. Stlg. sind, ein für allemal meinem geliebtesten Vetter Joseph Bonomi Gemahl meiner besagten Baaße Rosa Bonomi gebohrne Florini, und dieses Geschenk aus den schon vorhin angezeigten Ursachen. Weiters überlasse ich meiner liebsten Baaß Rosa Bonomi gebohrne Florini meine wenigen Juwelen, welche im schwarzen Comod Kasten befinden und diese sind folgende.

Eines dieser Futterale enthält ein paar Armbänder von orientalischen Perlen nicht sehr groß aber sehr feine, 7 Schnur auf jedes Armband, und haben zum Schluß 2 mit brillianten eingefaßte Miniatur Gemählde, das einte das Gemählde meines Vatters das andere jenes meines ehemaligen Gemahls und 2 gute Gemälde — das andere enthält ein paar Ohrengehänge mit schönst Brillanten, ein mit den auserlesensten schönsten Brillanten verfertigtes Halsgeschmeide, ein Schluß zum Halstuch, eine Blume zum Kopfputz und diese alle mit den auserlesensten gutgefaßten Brillanten, ein Ringlein mi einem mit kleinen Smaragd besetzten Brillanten und ein anderes mit einem mit brillanten eingefaßten Smaragd. Ich lasse dieser Baaße Rosa Bonomi gebohrne Florini noch mehr einen kleinen Theeservis von meinem Silberzeug welches in einer Theeflasche, Milchgefäß, und einer trokneu Theekapsel worauf auf dem Dekel eine kleine Figur eines sitzenden Chinesers befindlich, besteht, alles von Silber und nämliche Zeichnung gearbeitet. Alles dieses erlasse ich besagter meiner Baaße Rosa Bonomi gebohrne Florini Tochter meiner Baaße Rosa von Anna Maria Kauffmann einzige Schwester meines Vatter Joseph Kauffmann als ein Wahrzeichen meiner Liebe zu ihr und nachdem ich Erblasserin diese meine Baase vorzüglich unterschieden, so kann sie nicht, und soll sie an der Erbschaft keine weiteren Forderungen mehr zu machen haben.

Von dem andern meinem bestehenden und gleichfalls in den Fonds oder Stocks oder Londner bank angelegten Kapital welches in 3350 Libr. Sterling banco besteht, und dazu 3 procent jährliche 100 Liv. Stlg und 10 Schilling Interessen trägt, verfüge ich auf folgende Art.

Ich will daß von diesem Kapital meine 3 Vetter Casimir Johan und Josef Anton Kauffmann Erben seyen, alle drei Söhne von Jodot Kauffmann Bruder von Josef Kauffmann meines sel. Vatters diese meine benannte 3 Vetter, welche zur nämlichen Zeit, daß sie vom besagten Kapital und Zinsen von 3350 L. Sterling, welche zur selbigen Zeit verfallen seyn werden, will ich daßselbe ohne Verzögerung in meinem Namen 100 L. Sterling in Gold meinem besten Freunde Mr. Braitwarte, der schon seit vielen Jahren mein Geschäftsführer war, verehren sollen und diese soll er als eine Erkenntlichkeit für die mir bewiesene Sorge meiner Geschäften empfangen. Ich will, daß diese meine Verordnung von meinen Erben und Testamentsvollziehern ohne Zeitverlust genau erfüllt und vollzogen werde.

Die Unköften der Notaren oder andern ähnliche Sachen die nothwendig vorkommen, bleiben zu Lasten gedachter meiner Vetter, nämlich Kasimir, Johannes und Josef Anton und sollen diese alle Köften pünktlich und ohne Aufschub bezahlen, und nachdem solche diesen meinen Willen erfüllt haben werden, nehmen solche jeden Besitz und werden Eigenthümer der Ihnen von besagtem Kapital von 3350 L. Sterling betreffenden Erbsporzionen und wann sie alles, wie ich oben gesagt und befohlen, werden erfüllet haben, so will ich daß von Ihnen zur Vertheilung nach Recht und Billigkeit geschritten werde.

Mein im Vatterland. Gemeinden und partikular angelegtes Vermögen bestehet gegenwärtig in der Summe von f 17790 . 37 Reichs Währung, diese Summe, oder jene, welche es zur Zeit meines Todes sein mag, will ich, daß sie in gleichen Porzionen unter meine Vettern und Baasen, welche in meinem Vatterland oder Gegend leben, vertheilet werde, und in diese solle auch mein Vetter Johann Anton

Florini, Sohn der Anna Maria Florini gebohrne Kauffmann mit seiner Famielie in Morbegno im Veltelino wohnhaft, für seine Erbsporzionen mit eingeschlossen seyn, in Merbegno hält sich auch an säßig meine Baase Barbara Ramerio gebohrene Kauffmann, Tochter von Jodok Kauffmann

Es werden daher Erben zu diesem Kapital seyn, Johannes, Kasimir und Josef Anton Kauffmann, mit der Verbindlichkeit Ihren Brüdern, Schwestern Vettern und Baasen genaue Vertheilung und gleiche Erbsporzionen der schon besagten 17790.34 oder jenen, welche es nach meinem Ableben sein werden, zuzuscheiden. Es sind diese meine Vetter und Baasen Kinder von Jodok Michael - Franz Xaver und Anna Maria Kaufsman Brüder und einzige Schwester meines seligen Vatters Josef Kauffmann Es sind aus diesen Gründen in der Erbschaft ausgezeichnet meine 3 Vetter, Kasimir Johann und Josef Anton Kauffmann. Ich will jedoch, das besagte meine Vettern, Kasimir, Johannes und Josef Anton Kauffmann, weil solche von mir ganz vorzüglich unterschieden worden sind, in meinem Namen jener Persohn, welche mit meinem Vetter Kasimir schon mehrere Jahre meine Geschäfte besorgt, und mit meinem Vetter Kasimir die jährlichen Rechnungen immer mit Genauigkeit wegen meinem im Vatterland angelegten Kapitalien und Zinsen stellte eine anständige Belohnung machen, und will noch daß von meinen benanten Vettern Johann, Kasimir und Josef Anton Kauffmann dem Herr Pfarrer ebenfalls eine anständige Belohnung gegeben werde, nebst dem sie noch zur Erquikung meiner Seele in der Pfarrkirche zu Schwarzenberg mehrere hl Messen abhalten lassen sollen.

Besagte Belohnungen können aus den Intereßen des im Vatterland angelegten Kapitals erhoben werden, welche Intereße, oder doch etwas bei meinem Hinscheiden verfallen sein dürfte, von den nämlichen Intereßen sollen gleichfalls alle vorkommende allenfallsige Kanzleiköften bezahlt werden, das überbleibende aber solle sammt dem Kapital gleichförmig unter meine besagte Vettern und Baasen vertheilet werden. Überdies schon zu Gunsten meines Vetter Johann Kauffmann als eine Erkentlichkeit seiner Mühe und getreue Besorgung meiner häuslichen Geschäfte disponirte überlasse ihme noch alle meine deutsche und italjenische Bücher, alle eingeschnittene Kupferstiche nächst den von mir gemalten Gemälden, und alle in Bücher gebundene Kupferstiche, die 2 großen in Paris verfertigten Ermeln (Manichini) mit verschiedenen Kleidern, welche zum Studium der Falten (Biegung) auch einige Manns und Frauenkleidern, die mittleren und die kleinen Ermeln (Manichini) alle antike Statuen von Gyps, Geschirre, antike Instrumenten, Entwürfe (Disegni) und von mir gemachte Studien (Zeichnungen) wovon aber die schlechtesten verbrannt werden sollen. Ich überlasse auch an meinen Vetter Johann Kauffmann mein von dem berühmten englisch Mahler in London Ritter Reynold gemahlte Portrait.

Ebenso ein von mir angefangenes aber niebeendigtes Portrait meines ehemaligen Gemahls Anton Zuchi, eben so auch der gemahlte Kopf meines Vatters mit jenem des Rath Reiffenstein um andern Freunden alle diese Köpfe auf Leinwand, einige davon sind Kopien, weil ich mit den Originalen an verschiedenen Freunde Verehrungen machte.

Es sind auch 2 sehr schöne Zeichnungen von meinem verstorbenen Gemahl verfertiget unter Glaſs, es sind auch kleinere unter Glaſs, wie auch 10 Ansichten von Rom und der Nachbarschaft von Neapel von Cunejo eingeschnitten, äuserst rare Kupferstiche, diese sind unter Rahmen und Glaſs, alle zu meinen Studien gehörige Geräthschäften, Farben, Pinseln, alles dieses lasse meinem Vetter Johann Kauffmann mit der Verbindlichkeit jedoch, wenn er von diesen Artikeln einige verkaufen sollte, daſs er den Erlös derselben mit meinem Vetter Kasimir theilen solle zu einer Erkenntlichkeit seines mir bewiesenen Fleißes in der Besorgung meiner vaterländischen Geschäfte, eben das gleiche soll er auch gehalten seyn mit den nicht anderwärts bestimten Mobilien. Die ganze Weißwasch, Tischtücher, Bettücher, Handtücher ausgenommen jenes, was ich von diesen Sachen meinem Diener Brandimarte und meiner Kammerfrau Maria Perikoli gelassen habe alle andere Betten mit ihren Umhängen und was dazu gehöret, die großen und kleinen Spiegel, Tische und Sessel, das in England verfertigte Klavier, die englische Repetir Uhr die von feinem Holz gut gearbeiteten Figuren mit ihren Gestellen, alle große und kleine silberne Löffel, lasse ich besagten meinem Vetter Johann Kauffmann, und steht in seiner Willkür, wenn er von einigen dieser berührten Sachen seiner Schwester Barbara Ramerio etwa mittheilen wollte, er solle ihr auch noch mehr in meinem Namen 50 Golddukaten ein für allemal bezahlen die Ehrlichkeit und Gerechtigkeit besagten meines Vettern ist mir zu gut bekannt, diesem nach zweifle ich um so weniger an der genauen Erfüllung dieses meines Willens. Ich lasse auch diesem besagten meinem Vetter Johannes Kauffmann die Gemälde, welche sich zur Zeit meines Todes beendiget oder nicht beendiget in meinem Studienzimmer vorfinden werden, um diese zum besten als möglich zu verkaufen um selbe sodann daraus erlößten Betrag wann er will, mit seinem Bruder Kasimir, oder mit einer seiner am bedürftigste Schwester zu theilen.

Wenn sich in meinem Studienzimmer etwa bestellte Werke befinden, so gebe man dem Eigenthümer sogleich Nachricht, wo er auch seye, um solche an ihre Bestimmung zu bringen nachdem die Bezahlungen ganz eingegangen sind, oder auch das überbleibende der Zahlung, wenn es ein beendigtes Werk ist, so solle mit dem erhaltenen Geldt wie oben verfüget worden vorzüglich aber zu Gunsten einiger Schwestern besagten meiner Vettern Johannes und Kasimirs Kauffmanns.

Es bleibt mir also nur noch über meine eben so zahlreiche Samlung von Kupferstichen der alten Autoren zu verfügen übrig wovon der größte Theil von prächtigen Stichen, und diese sollen von meinen

Erben und Testaments-Vollziehern anständig verkauft werden und aus dem erlösten Ertrag verfüge ich wie folget, ich verstehe alle freie Kupferstiche es bleibt mir auch meine kleine Samlung von Gemälden alter Autoren übrig wovon der größte Theil venetianischen Arbeit, und besteht diese in folgenden Gemälden.

Ein schönes Gemälde von Tizian 3 halb Figuren. Portrait der alten Famiele Korinar von Venedig.

Ein anderes Gemälde von Tizian einer Heiligen Familie von dem heil. Hieronimus und Magdalena, beyläufig halb natürlich Feld und Architektur.

Ein sehr schönes Gemälde von Paris Bordone, Zögling von Tizian, welches eine junge Frau zwischen 2 Alten vorstellt, einer derselben präsentirt ihr den Spiegel, wahre große Figuren in einem Feld, ein sehr allegorischer und sehr angenehmer Gegenstand von schöner Zeichnung und auserordentlicher Farb und vollkommen erhalten.

Ein anderes schönes auf eine Tafel gemahltes Gemälde, welches den hl. Hieronimus in der Wildniß vorstellet, eine ganz halb natürliche Figur vor dem Kreuze knieend, es wurde dießes Gemälde von mir für einen Leonard da Vinzi erhalten, ein dieses Autors würdiges sehr gut bewahrtes Stük.

Ein anderes Gemälde Portrait von Maroni von Bergamo von sich selbst gemahlt, und ist dis ausgezeichnete Verdienst dieses Autors sehr bekannt.

Ein anders Portrait von Vittorio Bildhauer gemahlt von Jakob Bassano und ein anderes Portrait gemahlt von Paul Kalliary dem Veroneser, welches Heinrich den 3ten König von Frankreich vorstellet.

Ein sehr schöner Kopf von Vandyck, ein anderer von Mierveld beide mit auserordentlicher Kunst gemahlt.

Ein anders Gemälde, welches das Urtheil des Mida von Andreas Schiavone vorstellet.

Ein Gemälde von Parmigianino nächst bei einem Gemälde von Corregio, welches die Mutter Gottes, das Kind und die heilige Katharina vorstellet.

Ein Kopf mit 2 Händen, welches einen Christus von Rocco Markoni venezianische Arbeit, vorstellet.

Zwey sehr schöne Ansichten des berühmten Canaletto, und anderes eyförmiges, welches eine Ansicht von Venedig vorstellet.

Ein kleines Land von Stollberg flamändsch Mahlers und ein kleines Land von Zuccarelli.

2 andere Ländchen auf Kupfer gemahlt, 6 Blumen Gemälde andere größere Gemälde, Ansichten von England moderne Mahlereyen,

Unter diesen Gemälden findet sich eine Kopie eines Portrait von Rembrand, welches von mir in der Gallerie Gerini in Florenz copiert wurde.

Es wäre mein Wunsch daß der Erlößte Preis besagter von mir zu einem hohen Preis angeschafter Gemälde, und welche, wie ich hoffe, von meinen Erben und Testaments-Vollziehern, werden anständig verkauft werden, vereint mit jenen vorhin berührten ledigen Kupferstichen von beträchtlicher Anzahl bei den classisch Autorn eingetheilt und von frischer Pressung (impressione) zu diesem die Summe, welche man von einigen von mir noch nicht anderseits bestimmten Silberstücken erheben könnte, und anständig verkauften Gegenständen von großem Wert eine Summe um beträchtliches Kapital zu bilden, wovon ich wünsche, daß die Interesse zu Unterstützung der von meinen Vettern und Baasen herstammenden armen Familien angewendet würde, und welche durch den Tod ihrer Vätter und Mütter nicht mehr meine Erben sind, sie seyen in oder außer Vatterland. Ich will daß die Anweisungen der besagten Zinße durch meine 2 Vetter und mit Gutheisen HH. Räthe und Hrn. Pfarrers von Schwarzenberg gemacht werden sollen.

Wann die Söhne und Töchter meiner Vettern gestorben seyn sollten, so will ich, daß die Zinßen ganz allein an die Armen der Kauffmännischen Lienie im Bregenzerwald ausgetheilt werden, und wenn keine Armen mehr in der Kauffmännischen Lienie seyn würden, so will ich, daß besagte Zinßen an andere arme Schwarzenberger Familien ausgetheilet, oder auch zu einem andern Gebrauch, jedoch aber immer zum Vortheil derer in der besagten Pfarrey sich befindenden Armen verwendet werde.

Ich will ferner, daß ein Kauffmann nicht nur allein der Einzieher des besagten Interesse seye, sondern auch der Verwender, jedoch immer mit Gutheißen der besagten HH. Räthe und Hrn. Pfarrers von Schwarzenberg.

Ich will auch allvorderst, daß mir von den Zinßen meines Kapitals ein beständiger Jahrtag mit 10 hl. Messen und andern bei diesen Zeremonien abgehalten werde, und daß den Armen, welche sich nach abgehaltene hl. Messen einfinden f. 8 in allen ausgetheilet werde. Ich hoffe, daß sich meine geliebteste Vettern und Erben an genaue Befolgung und Ausfuhrung dieses meines Willens halten werden.

Wann sich zufällig nach meinem Tode die zu den verschiedenen Legaten bestimmten Summen nicht vorfinden sollten, so solle solche von meinen Erben und Testamentsvollziehern ebn denn Betrag der verkauften meiner kleinen von antiken Gemälden, Kupferstichen, und noch nicht anderseits bestimmten Silbers erhoben werden, und mit der überbleibenden Summe solle auf die schon oben erklärte Weise verfüget werden.

Ich ernenne zu meinen Testamentsvollziehern (vereinet mit meinem Vetter Johann Kauffmann) meine beiden Freunde Hrn. Joseph Volpato, und den Hrn. Karl Ambroß Riggi, welcher gleichfalls die

englische, und so viel ich glaube auch die deutsche Sprache versteht, diesen beiden meinen Freunden und Testamentsvollziehern sollen von meinen Erben die Summe von 200 Golddukaten, das ist, für jeden 100 Golddukaten dem Hrn. Joseph Volpato, und 100 Golddukaten dem Hrn. Karl Ambros Riggi als eine kleine Erkentlichkeit für die große Mühe, welcher sie sich durch Ihren Bestand bey diesem Geschäfte unterzogen haben.

Sollte mein Vetter Johann Kauffmann vor mir Erblasserin absterben, so ernenne ich an seiner statt meinen Vetter Johann Anton Kauffmann als meinen Testamentsvollzieher vereinet mit schon besagtem Joseph Volpato und dem Hrn. Karl Ambros Riggi, weil besagter mein Vetter Joseph Anton Kauffmann gleichfalls die italienische Sprache verstehet. Von allen meinen andern beweglich und unbeweglichen Vermögen, Kapitalien, Ansprüche, Altien, alle und jede andere meine Sachen meines Eigenthums, keine ausgenommen, und vorzüglich das im Vatterland gegenwärtige angelegte Kapital, als wie auch das in Rom in der Gemeinde Cento de Monti existierenden Eigenthums will ich, daß alle meine Vettern, Baasen, Kinder von Jodok, Michael und Xaver Kauffmann, Brüder meines abgelebten Vatters Joseph Kauffmann meine eigenen Erben seyn sollen, ich verstehe unter diesen meinen in Morbegno im Veltelin anßäßigen Vetter Johann Anton Florini mit in die Erbschaft eingeschlossen, weil dieser ein Sohn der einzigen Schwester Anna Maria Florini gebohrne Kauffmann meines Vatters ist.

Ich verbiete daher allen besagten meinen Erben alle und jede Abweichung oder Trebellianische falsche Auslegung oder auch jede andere, welche die Beweggründe meiner hinterlassenen Legaten bestreiten könnten, welche ich will, daß Ihnen volle Ausführung ohne geringste Abänderung von einigen besagten meiner Erben widerfahre, dergestalten, wenn allenfalls einer oder der andere derselben gerichtlich oder außergerichtlich etwas widerrufen wollte, so verlange ich, daß der Widerrufer sogleich seines Erbs Antheils nicht nur allein für immer verlurstig gehen, sondern daß dieser Erbs-Antheil sich sogleich an jene der andern nicht streitenden Erben anschließe und Ihnen zuwachse, daß sie sich daher ganz gutwillig darein ergeben, und daß die Erbsvertheilung volle Kraft und genaue Ausführung habe.

Ich muß hier noch beysetzen und bemerken, daß noch ein anderer Bruder meines sel. Vatters war, welcher sich Anton Kauffmann nannte, dieser hatte in seinen sehr jung Jahren einige Neigung zur Mahlerey, er verließ aber sehr geschwind sein Vatterland und all seine Verwandten, ohne ihnen jemals von sich oder seines Daseins Nachricht zu geben, endlich nach einer Reihe verflossener Jahren hörte man zufällig, daß er sich in Thionville in Lothringen niedergelassen und die Mahlerey betrieben und sich auch dort verheirathet habe, und 4 Kinder, worunter 3 Männer und 1 Tochter, erzeugt hatte, die 3 Söhne nahmen Dienste unter der Leibgarde Karls des 3ten Königs von Spanien, einer davon starb, ein anderer verließ den Dienst, und weiß nicht, ob er noch lebt, der 3te nachdem er 18 Jahr gedient hatte, bekam er von demselben Hof nach Gewohnheit einen bürgerlichen Dienst.

Dieses alles vernahm ich dann nur zufällig, weil ich mit ihnen keinen Briefwechsel hatte, die Tochter wurde an einen Legaten verheurathet, und war die Erbinn einer sehr gut stehenden Baase, nachdem diese meine Vettern nicht in einem dürftigen Stande sind, sich auch ganz von ihrem Vatterland und von Ihren Anverwandten losgerissen haben, und weil ich Frau über mein mit Fleiß und Arbeit erworbenes Vermögen bin, und über selbes nach Gefallen disponiren kann, so sind solche aus solchen Gründen nicht in meinem Testament ernennet, sondern sogar ausgeschlossen worden, wenn im Falle doch einige derselben an meine Erbschaft Forderung machen werden, so verordne und will ich, daß ihnen meine Erben ein für allemal und jedem f. 100 und sonst nichts mehr geben sollen.

So testire, verordne, verfüge und will ich, daß man alles nach meinem Tode, was in diesen Blättern von meiner eigenen Hand geschrieben ist, genau beobachte.

Ich Unterschriebene Maria Anna Angelika Kauffmann von Schwarzenberg im Bregenzerwald meinem Vatterland Konstanzer Kirchensprengel und Wittwe des verstorbenen Anton Zuchi gottsel. Angedenkens gebohrnen Venezianer muß hier noch bemerken um alle Streitigkeiten zwischen meinen Freunden zu vermeiden, daß ein Bruder meines Vatters Namens Simon Kauffmann, in seinen jüngeren Jahren nach dem Elsaß gegangen, wo er ansäßig wurde und nun schon seit vielen Jahren alldort verstorben ist, und daß von seinen Kindern niemand mehr am Leben seye, ich bestättige daher aufs neue wie oben Maria, Anna Angelika Kauffmann Wittwe des verstorbenen Anton Zuchi des Venezianer.

—

Ich Unterschriebene Angelica Kaufmann erinnere mich den 17. Juny 1803 mein Testament geschlossener und sigilirter in die Akten des Hrn. Bortolo römischen Notars abgegeben zu haben, und weil der menschliche Willen und Verstand bis in den Tod veränderlich ist, so will ich hiemit beysetzen und einig in obbesagten Testament abändern, und dieß zur Stunde, in welcher ich gesund bey Verstand, Sinnen, Gesicht, Gehör, mit diesen und Erkentniß, obwohlen krank am Leibe, und im Bette liegend, mache ich gegenwärtiges Vermächtniß auf die folgende Weise, nämlich ehe ich testamentiere, erinnere mich daß ich in dem besagten Testament verschiedene Testamentsvollzieher bestimmt hatte unter welchen der Hr. Joseph Volpato und der Hr. Karl Ambroß Riggi sind, und weil der Herr Joseph Volpato in ein besseres Leben übergegangen, und sich der Hr. Carl Ambroß Riggi so zu sagen immer krank und in bösen

Gesundheits Umständen befindet, deßwegen will ich, daß besagter Herr Riggi und Volpato als niemalen in dem besagten Testament ernennet angesehen sein sollen, und an deren statt will ich, daß der Hr. Karl Albagini mit dem nämlichen Gewalt eintrette, welchen ich besagten Hrn. Volpato und Riggi mittheilte, und will, daß alle andere in besagten Testament ernannte Testamentsvollzieher fest verbleiben sollen, mit welchen sich besagter Hr Karl Albagini verstehen solle, und will daß man diesen besagten Hr. Karl ein für allemal 100 Silberthaler geben solle, weil er diese Mühe übernommen habe.

Ebenso erlasse ich unter dem Titl eines Legat und auf jede bessere Art meiner Freundinn Frau Flavia Albagini ein paar brillantene an der Spitze mit Perlmutter besetzte Ohrengehänge.

Unter dem nämlichen Titl erlasse ich dem Hrn. Peter Kaufmann Bildhauer ein für allemal 50 Silberthaler.

Unter besagten Titl lasse ich dem Ehrw. Erzspital zum heiligen Geist in Rom ein für allemal 1 Thaler, dieß aber nur dann wenn ich dieß nicht in dem Testament erlassen hätte, wiedrigenfalls dieß gegenwärtige Legat nichtig sein solle.

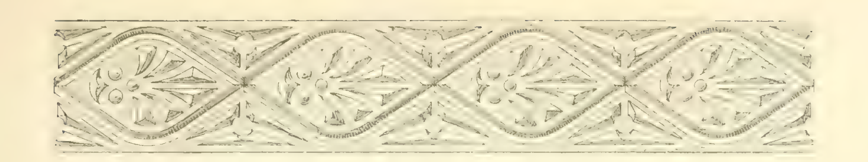
Der Frau Angelika Guattani will ich, daß man ihr einen meiner Ringe mit einem mit brillanten eingefaßten grünen Stein übergeben solle.

Dem Hrn. Abbate Angelo Uggeri lasse ich ein für allemal 100 Thaler um sein Werk fortsetzen zu können.

Dem gegenwärtig in meinen Diensten stehenden Anton Brandimarte, Maria Perikoli, Veronika Gresli, Margaritha Ferini will ich, daß man jedem ein für allemal 50 Thaler gebe, nebst dem, welches ich ihnen in meinem Testament erlassen habe.

Und dieß will ich, daß es meine Vermächtnisse seyen und so solche aus diesen Gründen nicht gültig sein würden, so sollen solche als ein Geschenk oder als eine jede andere Handlung meines letzten Willens gültig seyn, und daß dasselbe in seiner vollen Kraft in all und jeden Theilen dem gegenwärtigen jedoch nicht zuwieder verbleiben und ausgehen solle.





Die Fresken der Katharinenkapelle in S. Clemente zu Rom.

Ein Beitrag zu ihrer Datirung.

Von Franz Wickhoff.

Mit Illustrationen.

Was immer mit den Werken jener bahnbrechenden Künstler zusammenhängt, welche am Beginne des 15. Jahrhunderts einen neuen Stil der Kunst begründeten, ist von besonderer Wichtigkeit, so daß es erlaubt sein dürfte, selbst eine viel behandelte Frage, wie die nach der Entstehungszeit der Fresken in der Katharinenkapelle von S. Clemente zu Rom wieder aufzunehmen, wenn eingehendere Betrachtung äußerer Umstände, die bisher vernachlässigt wurden, eine genauere Datirung erhoffen läßt.



Fig. 1. Aus Masolino's Katharinabildern.

Vasari ist der erste, der diese Werke erwähnt. Es bringt sie mit dem Namen des Masaccio in Verbindung, setzt den Aufenthalt des Künstlers in Rom unter Papst Martin V. läßt ihn nach Cosimo des Alten Rückkehr seine Heimat Florenz wieder aufsuchen und dort die durch Masolino's Tod unterbrochene Ausschmückung der Brancaccikapelle fortsetzen. Diese Daten haben sich als unzuverläßlich erwiesen. Martin V. starb 1431 drei Jahre vor Cosimo's Rückberufung, Masolino lebte gewiß noch im Jahre 1435, wahrscheinlich aber noch viel länger, Masaccio jedoch war schon im Jahre 1428 in Rom gestorben.[1] Eine andere Notiz des Vasari, daß die Fresken im Auftrage des Kardinals von S. Clemente gemalt seien[2], trug zunächst nichts zur Lösung der von ihm angerichteten Verwirrung bei. Es machte Schwierigkeiten, die Träger dieses Titels im ersten Drittel des 15. Jahrhunderts zu bestimmen. Crowe und Cavalcaselle sahen daher mit Recht von den durch Vasari überlieferten Daten ab und versuchten eine Datirung aus inneren Gründen.

Sie wurden zu dem Beginne von Masaccio's künstlerischer Thätigkeit geführt, jedenfalls vor das Jahr 1422, in welches sie den Anfang seiner Arbeiten in der Kirche del Carmine setzen. Sie blieben bei Gabriel Condulmer als Besteller, den als solchen die älteren Herausgeber des Vasari angenommen hatten.

1) Vasari, Sansoni II, 294.

2) Diese Notiz des Vasari wird durch das über dem Scheitel des Eingangsbogens befindliche Wappen bestätigt, über welchem der Kardinalshut mit den Troddeln in der im 15. Jahrhundert noch üblichen älteren Form gemalt ist. Leider ging das ursprüngliche Wappen darunter verloren oder wurde vielmehr durch den steigenden Pegasus, das Wappen des Marco Antonio Franciotto ersetzt, welcher von 1623—1666 den Kardinalstitel von S. Clemente inne hatte. Das Wappen giebt also nur die Zeit sehr ausgedehnter Restauration der Fresken an. Die Übermalung ist auf der Photographie Brauns Nr. 3 deutlich zu sehen.

Dagegen hat A. v. Zahn in einer musterhaft geführten Untersuchung die Übereinstimmung der Malereien in S. Clemente mit den bezeichneten Werken des Masolino in Castiglione d'Olona geltend gemacht.[1]) Da nun diese letzteren Bilderreihen im Auftrage des Kardinals Branda di Castiglione, der, wie Zahn annimmt, mit Gabriel Condulmer zugleich vom Jahre 1411—1431 den Titel von S. Clemente innehatte, ausgeführt wurden, so erschien der Zusammenhang auch äußerlich festgestellt. Vasari's Kardinal von S. Clemente wäre also Branda gewesen, der Masolino auch sonst beschäftigt hatte, und Vasari hätte hier nur die Namen der beiden Maler verwechselt, wie man ihm das auch bei anderen Fällen nachweisen zu können glaubt. Zahns feinsinnige Ergänzungen unterstützte A. v. Reumont durch weitere historische Gründe.[2]) Ihm ist vorzüglich daran gelegen, die Zeit, in der Masolino die Fresken ausführte, näher zu begrenzen. Seit der Verzichtleistung Gregors XII. und der Anerkennung der von ihm schon im Jahre 1408 kreirten Kardinäle gab es, wie schon angeführt, zwei Titulare von S. Clemente, Condulmer und Branda, die beide als solche bei der Wahl Martins V. mitwirken. Diesem Zustande, der an das beendigte Schisma erinnerte, mußte nach Reumonts Meinung der Papst schnell ein Ende machen. Das soll durch die Ernennung Branda's zum Kardinalbischof von Porto, entweder sogleich nach der Wahl des Papstes, am 11. Nov. 1417, oder wenigstens doch vor dessen Einzuge in Rom am 30. September 1420 geschehen sein. Zwischen den Jahren 1411 und 1417 oder spätestens 1420, in welchen Branda Kardinal von S. Clemente war, müßten also die Fresken entstanden sein.

Ernstliche Anfechtung hat Zahns durch Reumont unterstützte Zuweisung der Fresken an Masolino nicht gefunden. Durch die Aufnahme in Woltmanns Geschichte der Malerei erhielt sie die gebührende Verbreitung. Nun ist neuerdings Peluso[3]), ein scharfsinniger und besonnener Schriftsteller, der die Arbeiten seiner deutschen Vorgänger nicht kannte, zur selben Ansicht gekommen, aus denselben inneren und äußeren Gründen.[4]) Nur in der chronologischen Ansetzung variirt er, weil er Branda gar bis 1443 Kardinal von S. Clemente sein läßt. Da auch Zahn und Reumont in der Frage nach der Dauer Branda's verschiedener aufeinander folgender Kardinaltitel nicht übereinstimmen, dürfte es nötig sein, auf dieselbe nochmals zurückzukommen.

Vor einer Überprüfung der historischen Gründe für eine genauere Datirung, könnte man sich noch einmal an die Fresken selbst wenden und sehen, was diese über die Zeit ihrer Entstehung aussagen. Ich will nicht Zahns und Peluso's Versuche fortsetzen, durch stilistische Vergleiche den Urheber zu ermitteln; es ist von beiden dafür genug gethan — beeidete Cavalcasellisten würden sich auch durch eine Wiederholung der Gründe nicht überzeugen lassen — sondern nur auf einige äußere Umstände aufmerksam machen, die aus den Bildern selbst zu entnehmen sind. Große Gedanken der Komposition, landschaftliches Beiwerk, Bildung von Innenräumen, Trachten und dergleichen weichen in manchen Dingen von dem in Florenz Üblichen ab. Eine nochmalige Beschreibung der ganzen Kompositionen wäre überflüssig, die Bilder der Decke, des Triumphbogens, der linken Wand mit der Katharinenlegende, die oberen Bilder der rechten Seite und die Altarwand liegen in Kohlendrucken Brauns vor[5]), und wurden von Cavalcaselle besprochen.[6]) Ich will mich auf die beiden Bilder der unteren Hälfte der rechten Wand aus dem Leben eines unbekannten Heiligen beschränken. Sie befinden sich zu beiden Seiten des einzigen Fensters der Kapelle schwer sicht-

1) Zahns Jahrbücher für Kunstwissenschaft. 2. Band. Leipzig 1869, S. 155 ff.

2) Ebendort, 3 Band 1870, S. 75 ff

3) Francesco Peluso, La chiesa di Castiglione et le opere d'arti che contiene. Milano 1874.

4) Zu der sehr beachtenswerten Arbeit Peluso's sei mir erlaubt, eine Anmerkung zu machen, die unseren Gegenstand nicht berührt. Er nennt für das Grabmal des Branda nach einer Inschrift auf demselben als Verfertiger einen bisher nicht bekannten lombardischen Künstler Conrado Griffo. Den begeisterten Sammlern neuer Künstlernamen muß ich den Schmerz bereiten, das „Conradus Griffus composuit" unter der langen metrischen Grabschrift des Kardinals auf den Verfasser dieser Grabschrift zu beziehen. Es ist also der Name eines Dichters, wenn man ihn so nennen will, nicht eines Künstlers.

5) Braun, St. Clement a Rome 12—15; 16—19. 6, 8—11; 5. 7; 3. 4.

6) Crowe und Cavalcaselle II.

bar und stark zerstört, aber niemals von jenen frechen Restauratoren berührt, welche über die Decke und große Teile der Katharinenbilder ihre Farbenkrusten legten.

Rechts ist der Tod des Heiligen dargestellt.[1]) In einem Gemach mit roten Wänden und einer Balkendecke steht das Krankenbett mit dem Kopfende an die rechte Seitenwand angestoßen, von der Rückwand des Zimmers aber etwas abstehend, so daß zwischen ihr und der Langseite des Bettes eine kleine Gasse bleibt. Von einer Eisenstange hängen die zurückgeschlagenen weißen Bettvorhänge herab. Der greise Heilige, der eine rote, hermelinbesetzte Kappe trägt, ist mit weißen Laken und grünem Wollenzeuge bedeckt. Rechts am Kopfende auf dem Antritt vor dem Bette sitzt ein junger blonder Kleriker. Es trägt die Tonsur und ist mit einem rot- und grünschillernden Gewande bekleidet. Wie er sich, von Müdigkeit übermannt, schlaftrunken doch noch aufrecht erhält, ist meisterhaft wiedergegeben. Durch das Fußende des Bettes dem Heiligen verborgen und durch einen Vorhang von ihm abgetrennt, besprechen sich eifrig vier Männer, durch ihre Tonsuren ebenfalls als Geistliche bezeichnet, drei von noch sehr jugendlichem Alter. Über ihnen an der linken Seitenwand des Zimmers ist ein Schränkchen angebracht, mit Gläsern besetzt, die so gut wiedergegeben sind, daß man ein zierlich geblasenes aus Murano, mit flügelartigen Henkeln und einem bunten im Bauche eingelassenen Medaillon noch wohl erkennen kann; daneben hängt der strohumflochtene Fiasco. Der Raum, der unter dem Fenster der Kapelle bleibt, ist für die Fortsetzung unseres Bildes benützt worden. Ein kleiner Bibliotheksraum wird sichtbar, der sich gegen das Schlafgemach mit einer Thüre öffnet. Ein Schreibtisch mit Büchern besetzt, ein Pult füllen die nun leere Arbeitsstube des Heiligen. Vielleicht die erste Darstellung eines Innenraumes als solcher in der italienischen Malerei. Kehren wir zu dem sterbenden Heiligen zurück. Sein Blick trifft auf eine Mauernische, die durch ein Brett der Quere nach unterteilt wird. In der oberen Abteilung liegen Bücher[2]), in der unteren aber steht das Christuskind, das Haupt mit einem Strahlennimbus umgeben.[3]) Das kleine Figürchen neigt sich zu dem Heiligen hinunter. Der aber scheint mit weit geöffnetem Munde laut zu rufen.[4]) Die Anziehungskraft der frisch überpinselten, glänzenden Katharinenbilder mag es verschuldet haben, daß man der gegenüber liegenden Wand nicht einmal so viel Zeit schenkte, um die Gegenstände zu erkunden. Rondinini, bei dem man zunächst Aufklärung suchen möchte, übergeht sie ganz.[5]) Giovanni dalle Armi, der einen unglücklichen Versuch machte, die übrigen Gegenstände dieser Wand ebenfalls auf das Leben der heil. Katharina zu beziehen, giebt den Versuch bei diesem Bilde als aussichtslos auf. Auf Papst Clemens aber, wie man zu raten versuchte, paßt diese Sterbescene schon gar nicht, weil er das Martyrium erlitten hat. Sie ist jedoch dem Leben eines bekannten Heiligen entnommen, des Kirchenvaters Ambrosius. Als dieser in seiner letzten Krankheit lag, erzählt die Legende,[6]) hatten sich vier seiner Diakonen über den Nachfolger auf dem bischöflichen Stuhl von Mailand beraten. Leise, so daß sie sich kaum selbst gegenseitig verstanden, sprachen sie den Namen des Simplicianus aus. Obwohl nun der kranke Heilige entfernt ruhte, rief er doch sogleich laut aus: „ein Greis zwar, aber passend", und nun sah der Sterbende Jesum auf sich zukommen und ihn freundlich anlächeln.

Das Schema dieser Komposition ist keineswegs von dem Maler der Katharinenkapelle erfunden. Aber nicht in Florenz treffen wir die Vorbilder. Diesen sorgfältig durchgeführten

---

1) Stich in: Le pitture di Masaccio esistenti in Roma nella basilica di S. Clemente colle teste lucidate dal sig. Carlo Labruzzi e publicate da Giovanni dalle Armi Roma 1809; Quadro IV.

2) Eine ebensolche Nische machte Masolino im Baptisterium zu Olona auf dem Fresko mit dem heil. Hieronymus. Phot. von Brogi.

3) Auf dem Stiche Labruzzi's übersehen.

4) Der Kopf gestochen von Labruzzi a. a. O. Quadro IV. Tav. I.

5) De S. Clemente papa et martyre ejusque basilica in urbe Roma libri duo, auctore Philippo Rondinino Faventino. Romae MDCCVI. p. 318. „in fronte Christum Dominum inter latrones sublatum ob oculos ponit et praeter aliis sinistra ad boream sanctae virginis Chatarinae martyrium."

6) Vita S. Ambrossi auctore Paulino. Surius T. II, 534; Legenda aurea, ed Graesse, 254 ff.

Innenraum einer Krankenstube mit dem großen Bette, dem müden Wärter daneben, dem Kranken, dem eine Erscheinung zu teil wird, kennen wir aus einem der Bilder der linken Wand der Kapelle S. Felice im Santo zu Padua mit Wundern des Heiligen von Compostella und treffen ihn wieder im Turmgemache von S. Maria della Scala in Verona auf einem noch nicht gedeuteten Cyklus. Wie allgemein anerkannt, rührt die erste Bilderreihe von dem großen Altichiero, die zweite, über fünfzig Jahre jüngere, von einem Schüler des Vittore Pisano her. Auf veronesische Kunst also werden wir gewiesen. Und nicht nur die Komposition findet in der früheren florentinischen Kunst keine Analogie, sondern auch der kühne koloristische Versuch, die breiten weißen Vorhänge und Bettlaken zu dem Grün der Decke, dem Rot der Wände zu stimmen, um dann diese beiden Farben noch einmal am schillernden Gewande des Wärters zu verbinden. Die feine Durchbildung der Schreibstube, diese genaue Zeichnung von Krügen und Flaschen, von Büchsen und Büchern ist ganz und gar nicht toskanisch.

Daß endlich auch ein florentinischer Meister, wie Masolino, von dem größten Kunstereignis nach Giotto's Auftreten, der unglaublichen Entwickelung der veronesischen Kunst von 1370 an etwa, bis sie in Pisanello ihren Höhenpunkt erreicht, berührt wird, ist an und für sich nicht so wunderbar. Die Frage ist nur, auf welchem Wege er diese Kunst kennen lernte. Hierauf giebt uns zunächst eine Darstellung des gegenüber befindlichen Katharinenlebens Aufklärung. Unter den Besuchern des Tempels, als Katharina das Idol verspottet[1], fällt einer jener zierlich gekleideten Jünglinge auf (Fig. 1) in einer Tracht, die von Pisanello erfunden oder doch umgebildet ist, da sie sich nur bei ihm oder seinen direkten Nachahmern findet[2]), und zumeist, wie auch hier, für vom Rücken gesehene Figuren verwendet wird. Er muß direkt nach einem Werke des Pisanello kopirt sein.

Pisanello arbeitete in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts im Lateran, wo er die Reihe von Fresken aus dem Leben des Täufers, die Gentile da Fabriano begonnen hatte, fortsetzte. Nichts natürlicher, als daß diese Werke, die Bewunderung der kunstverständigen Zeitgenossen, einen fein organisirten toskanischen Künstler, der damals nach Rom kam, ergriffen. In freier Bewegung der Komposition, in koloristischer Wirkung, im Verständnis der Luftperspektive und dann wieder in genauer Durchbildung der einzelnen Details der belebten und unbelebten Natur war der Veronese weit voraus.

Sogleich auf dem nächsten Fresko des unteren Teiles der rechten Wand wird der Einfluß des Pisanello wieder deutlich[3]). Ich will vorerst den Gegenstand bestimmen. Er stellt wieder eine Scene aus dem Leben des heil. Ambrosius dar. Auf seiner Reise nach Rom hatte er einmal im Hause eines reichen Mannes gerastet, der auf die Frage nach seinen Glücksumständen eine gar vermessene, das Schicksal herausfordernde Antwort gegeben hatte. Der Heilige erschrickt, „erhebt euch“, sagt er zu seinen Genossen, „und fliehen wir, so schnell es angeht, denn der Herr ist nicht in diesem Hause. Eilet Söhne, eilet und verweilet euch nicht, damit uns nicht Gottes drohende Rache mit erfasse[4]).“ — Auf der rechten Seite des Bildes ist nun diese eilige Flucht des Heiligen und seiner Genossen dargestellt, eine Gruppe von Reitern, die Pferde in starker Verkürzung von hinten gesehen, eine Art der Darstellung, die uns aus den oben angeführten Werken des Pisanello und in einem besonders schönen Beispiele aus dem Revers seiner Medaille auf den griechischen Kaiser bekannt ist. Auf der linken Seite des Bildes ist der Vollzug des göttlichen Gerichtes dargestellt. Der Abgrund öffnet sich, das Haus versinkt, Wasser bricht in starkem Schwalle hervor und reißt die ertrinkenden Bewohner mit sich. Es war ein Wagnis, ein solches Elementarereignis

---

1) Umrißstich von Labruzzi a. a. O. Quadro VI. Phot. v. Braun.

2) Beispiele auf dem Georgsfresko von S. Anastasia in Verona, auf der im Jahrbuch der preuß. Kunstsammlungen Bd VI. S. 1. abgebildeten Zeichnung des Codex Valardi, auf Zeichnungen Pisanellos in der Albertina und auf der Berliner Schüssel (abgebildet Jahrb. d. preuß Kunstsammlgn. Band. VI, Tafel zu S. 10

3) Stich Labruzzio a. a. O. Quadro V.

4) Legenda aurea, Graesse, 2[illegible]3 f.



Abb. 2. Aus der Kreuzigung des Masolino in S. Clemente in Rom.

darzustellen, und es ist nicht vollständig gelungen. Für die Schilderung so verwickelter Naturscenen war die Kunst noch zu jung. Ein Maler der vorausgehenden Generation, würde uns jedoch die Scene durch ein direktes Eingreifen Gottes oder seiner Diener, die das Gebäude stürzen, versinnlicht haben, dieser Künstler wollte die Gewalt des entfesselten Elements selbst darstellen; es war vorerst bedeutend genug, daß er sich eine solche Aufgabe stellte, wenn er sie auch noch nicht vollständig zu lösen vermochte.

Die beiden Bilder der oberen Hälfte dieser Wand, stark übermalt wie die Katharinenbilder, erwähne ich nur kurz der bisher nicht erkannten Gegenstände halber. Das erste links stellt den Heiligen als Kind in der Wiege dar, dem Bienen zum Munde aus und ein fliegen, eine Vordeutung für seine künftige Beredsamkeit; jedoch nur die abwehrende Magd, die erstaunten Eltern und deren Freunde sind geblieben, die mit scheuer Bewunderung auf das merkwürdige Kind hinsehen, die Bienen selbst hat der Restauratorenpinsel überdeckt [1]. Rechts daneben ist die berühmte Scene der Wahl des Ambrosius zum Bischof von Mailand dargestellt. Die streitenden Parteien vereinigen sich auf ihn, den ein kleines Kind bezeichnet hatte [2].

An Bedeutung überragt aber alle anderen Bilder dieses Raumes das große Fresko der Rückwand, die Kreuzigung [3], ein Landschaftsbild ersten Ranges. Über die Höhe von Golgatha sehen wir hinüber auf ein weit sich vertiefendes Hügelland, rechts schieben sich die Wiesenflächen übereinander, bis sie rückwärts durch einen sich erhebenden Gebirgsrand beschlossen werden. Das Gebirge zieht sich gegen links und fällt mit kulissenartig vorgeschobenen Bergen gegen eine breite Wasserfläche ab, die ich lieber für einen Landsee in Art der lombardischen als für eine Meeresbucht halten möchte. Welcher Fortschritt gegen die steilen Felsen der Brancaccikapelle, die wie eine graue Wand den Vorgängen als Hintergrund dienen. Nicht einmal Fra Filippo hat Ähnliches versucht. Erst bei Alessio begegnet ein gleiches Streben. Während aber dieser wie Piero della Francesca seine Thallandschaften aus Tausenden von kleinen sich gegenseitig störenden Detailbildungen zusammensetzt, treffen wir hier auf eine Absicht nach großer einheitlicher Wirkung. Alles Licht ist auf die Wasserfläche versammelt, über das umgebende Land zieht sich eine angenehm verbindende Dämmerung. Eine bunte Landschaft wie diese war in Florenz während des ganzen 15. Jahrhunderts unbekannt, erst später hat sie Andrea del Sarto, ohne von seinem Vorgänger zu wissen, dort eingeführt.

Welche Verschiedenheit von den nachgiottesken Kreuzigungen aber in der Anordnung der Figuren, in jenen Reitergruppen zu beiden Seiten des Kruzifixes! Schon der Versuch, die Luftperspektive durch die Verteilung der Figuren vor und hinter dem in der Mitte ansteigenden Hügel zu heben, ist beachtenswert. Ein Blick auf vorstehende Abbildung (Fig. 2) wird die Abhängigkeit von Pisanello deutlicher machen als viele Worte. Am Rande links der Reiter in Scurzo von hinten gesehen, der Knabe, der ihm entgegenreitet im Scurzo von vorne, jener Reiter vor dem rechten Schächer mit der weichen Filzhaube, der Medaille mit Pisanello's Selbstportrait so nahe verwandt, sie sehen aus, wie von diesem Künstler abgeschrieben. Es ist zwar noch alles steif, schüchtern, nachgeahmt; aber durch alle diese Naivetät leuchtet ein großes Vorbild voll feiner naturalistischer Auffassung durch.

Es wird nun festzustellen sein, wann Pisanello in Rom arbeitete. Eine ganz bestimmte Nachricht giebt uns Fazio [4]: Pisanello habe die von Gentile da Fabriano begonnene, aber unvollendet gelassene Freskenreihe aus dem Leben Johannes des Täufers fortgesetzt. Fazio hatte über diese Malereien, wie er weiter berichtet, von Pisanello selbst Mitteilungen erhalten: ein Zweifel etwa deshalb, weil spätere Schriftsteller wie Vasari oder gar Panuinio die beiden Maler zusammenarbeiten lassen, ist in keinem Falle erlaubt, um so weniger, als die

1) Stich bei Labruzzi, Quadro VIII. und Braun 5; vergl. Paulinus, vita S. Ambrosii, bei Surius T. II, 516 und Leg. aurea, Graesse, 250.

2) Braun 7; vergl. Paulinus a. a. O. T. II, S. 527 und Leg. aur., Graesse 250.

3) Andeutender Umrißstich auf dem Übersichtsblatt des Labruzzi (ohne Nr.), Braun Nr. 3 und 4.

4) De viris illustribus 44.

jetzt beigebrachten Dokumente die Nachricht des Fazio bestätigen. Es sind wirklich unter Martin V. im Jahre 1427 Zahlungen für die am 28. Januar begonnenen Arbeiten des Gentile da Fabriano bemerkt. Sie finden sich bis zum August dieses Jahres festgesetzt[1]. Die Zahlungen an Pisanello beginnen aber erst mit dem 18. April 1431 unter Eugen IV., der Ausdruck pro picturis per eum factis et fiendis scheint jedoch darauf zu deuten, daß Pisanello schon vor der Wahl dieses Papstes am 11. März jenes Jahres im Lateran beschäftigt war[2]. Frühestens Ende 1427 hat Gentile die Malereien unvollendet zurückgelassen, unzweifelhaft wegen seines damals erfolgten Todes. Wir finden seiner nach 1427 nirgends mehr gedacht. Daß ihn Rogier im Jahre 1450 noch am Leben getroffen, war ein Irrtum der Kommentatoren des Vasari, wie Crowe und Cavalcaselle nachgewiesen haben[3]).

Pisanello kann also erst 1428 seine Arbeiten im Lateran begonnen haben, wahrscheinlich jedoch erst etwas später, denn es hat gewiß einige Zeit gedauert, bis man sich eines Künstlers versicherte, der ein so großes Werk fortzusetzen im stande war. Über das Ende von Pisanello's Arbeit sind wir jetzt durch E. v. Ottenthal genau unterrichtet[1]). Er hat einen Paß und Schutzbrief vom 26. Juli 1432 aufgefunden, dem Pisanello für die Dauer von zwei Jahren ausgestellt. Wie Ottenthal richtig bemerkt, scheint Rom vorläufig sein Domizil geblieben zu sein, doch müssen wegen der längeren Dauer der Abwesenheit des Künstlers die Arbeiten für den Papst damals beendet gewesen sein. Pisanello arbeitet also im Lateran von 1428 — und das ist das früheste mögliche Datum — bis zur ersten Hälfte 1432 — das ist wieder das späteste Datum, die Zahlungsvermerkungen reichen nur bis Juli 1431.

Diese hier zusammengestellten Belege machen es aber unmöglich, daß schon vor dieser Zeit ein Künstler Pisanello's Fresken in Rom studirt und ausgebeutet habe. Es ist also damit ausgeschlossen, daß die Fresken in S. Clemente Jugendwerke des Masaccio, wie Crowe und Cavalcaselle annehmen, sind, denn in diesem Falle müßten sie ja vor 1422 entstanden sein. Es blieb also, da schon im Jahre 1429 in Florenz der in Rom erfolgte Tod des Masaccio bekannt ist, das Jahr 1428 übrig. Masaccio müßte sich denn Pisanello gleich nach seiner Ankunft in Rom angeschlossen haben, eine Möglichkeit die gar nicht ernstlich in Betracht zu ziehen ist[5]). Sogleich nach den großen Kompositionen der Brancaccikapelle, nach Bildern wie der Bezahlung des Stater oder der Erweckung des Königsohnes mit ihren majestätischen Figuren und den großartigen aber wuchtigen Gruppen, sind die gelösten, in den Katharinenbildern besonders zierlichen Kompositionen und sentimentalen Figuren ganz undenkbar. Bei Künstlern, die ein hohes Alter erreichen, ist eine solche Stilwandlung möglich, da erscheinen zuweilen am Schlusse der Laufbahn solche zarte Gebilde, wenn sich die Meister auch in ihrer Jugend dem gewaltigen und ernsten Stile zugewandt hatten. In unserem Falle lägen aber die beiden so von einander abweichenden Cyklen nur um ein Jahr auseinander.

1) G. Amati, Archiv. storico italiano. Ser. III. P. I, 193 ff. vergl. E. Müntz, les arts à la cour des Papes I, 16, CC.

2) Müntz a. a. O. I 47.

3) Crowe und Cavalcaselle IV 117, 35, sie haben jedoch übersehen, daß Facius seinen während der Arbeit an den Fresken des Laterans erfolgten Tod ausdrücklich erwähnte. Quaedam etiam in eo opera adumbrata atque imperfecta morte praeventus reliquit. A. a. O. vergl. Kuglers Kleine Schriften. III 401.

4) E. v Ottenthal, Kunsthistorische Notizen von den päpstlichen Registern. Mitteilungen des Institutes f. österr. Geschichtsforschung. V. Band. 1884, Seite 441.

5) Vasari läßt den Masaccio, ehe er in der Brancaccikapelle malt, neben Gentile und Pisanello einen Teil der Fresken des Lateran ausführen. Er bringt diese Nachricht erst als Nachtrag in der 2. Ausgabe (Vas. Sans. II, 294), die erste weiß davon nichts. Sie wird dadurch entstanden sein, daß Vasari den starken Einfluß des Pisanello auf die Fresken in S. Clemente erkannte und wie gewohnt pragmatisch erklärte. Jedoch wäre immerhin auch möglich, daß Masolino nach 1431 auch im Lateran gemalt hätte.

Es ist also ein äußerer Grund, die Benutzung der Fresken Pisanello's, welcher Masaccio von den Malereien in S. Clemente ausschließt und bestätigt, was Zahn so schon durch eingehende Stilvergleichung entwickelt hatte. Masolino überlebte wie wir aus den Fresken von Olona wissen die Beendigung von Pisanello's Fresken im Lateran. Nur scheint es schwer denkbar, daß ein Maler, der den Einfluß dieser Werke erfahren, der nicht nur etwa diese und jene Figur in sich aufgenommen, welcher sich ganz der Kompositionsweise, der Behandlung u. s. w. der veronesischen Schule gefangen gab, später wieder Werke ausführen sollte, wie die Fresken in Castiglione d'Olona, an denen von solcher Einwirkung nichts zu sehen ist.

Die Arbeiten in Olona wurden aber 1428 mit der Bemalung des Gewölbes des Kirchenchores begonnen, und wie schon richtig bemerkt wurde, ist in den Fresken in Olona selbst, die mit der Bemalung des Baptisterium 1435 schließen, eine Entwickelung, ein Fortschreiten von einem gebundenen Stil im Beginne bis zur völlig freien Bewegung in der Taufe Christi zu bemerken, aber diese Entwickelung ist innerer Art, sie beruht auf der Vervollkommnung des Künstlers in seiner Richtung und ist nicht durch äußere Umstände bewirkt. In San Clemente tritt aber ein äußerer Grund für den Fortschritt die Kenntnis der Malereien des Pisanello hinzu. Wir werden die Fresken in S. Clemente daher später als jene in Castiglione setzen müssen [1]).

Dem steht die Behauptung Reumonts entgegen, daß sie für Branda di Castiglione vor 1420 ausgeführt sein müssen, eine Behauptung, die wir schon deshalb zu bezweifeln ein Recht haben, weil die dabei benützten Arbeiten Pisanello's später fallen. Hier muß die Frage nach den Titularen von S. Clemente in der ersten Hälfte des 15. Jahrhundert nochmals aufgegriffen werden [2]) Gregor XII. ernannte 1408 seinen Neffen Gabriel Condulmer zum Kardinal von S. Clemente. Da aber Gregors Kreaturen von den übrigen Kardinälen nicht anerkannt wurden, der Titel von S. Clemente somit als frei galt, verlieh ihn Johann XXIII. 1411 dem mailändischen Edelmann Branda di Castiglione. Als nach der Abdankung Gregors XII. 1415 zu Konstanz dessen Kardinäle in das Kollegium aufgenommen wurden, gab es zwei Träger jenes Titels. Aber Martin V. war keineswegs bestrebt, diesem Zustand ein Ende zu machen, wie Reumont glaubte, sondern er ertrug ihn geduldig bis zu seinem Ende. Branda kann weder 1417 oder 1420, noch überhaupt 1431 Bischof von Porto gewesen sein, weil bis dahin diesen Sitz andere Männer innehatten. Ludwig de Bar, von Benedikt XII. kreirt, hatte Porto noch vor Johann XIII. erhalten, hatte als Kardinalbischof von Porto an der Wahl Martins V. teilgenommen und das Bistum bis zu seinem im Juni 1430 erfolgtem Tode innegehabt, wie sein Epitaph in der Marienkirche zu Verdun beweist. Ihm folgte auf dem bischöflichen Stuhle von Porto der von Gregor XII. mit Gabriel Condulmer zugleich kreirte Landsmann, der Kardinal von S. Pietro ad Vincula Antonio Corner noch im Jahre 1430 und behält den Titel bis zum 15. März 1431, an dem er zum Bischof von Ostia ernannt wird. (Er stirbt 19. Januar 1445.) So kann Branda erst im März 1431 Bischof von Porto geworden sein, und Ciacconio giebt ganz richtig an, daß auch noch bei der Wahl Eugens IV., wie seinerzeit bei jener Martins V., zwei Titulare von S. Clemente mitwirkten, Gabriel Condulmer, der gewählte Papst und Branda di Castiglione. Durch die Übertragung des Titels von Ostia auf Antonio Corner macht Eugen wenige Tage nach seiner Wahl den Titel von Porto frei und verleiht ihn dem alten Kollegen im Titel von S. Clemente. Branda bleibt Bischof von Porto von 1431—1440, dann geht der Titel von Sabina auf ihn über. Als Bischof vou Sabina stirbt er 93 Jahre alt 1443. Hugo von Lusignan, Kardinaldiakon von S. Adriano, der den durch Eugens IV. Wahl und Branda's Ernennung zum Bischof von Porto frei ge-

[1]) Peluso a. a. O. Seite [illegible] kommt, ohne den Einfluß des Pisanello zu bemerken, zu demselben Resultat, weil er ebenfalls in den Fresken in S. Clemente eine künstlerische Grabschrift sieht, gegenüber jener in Castiglione, er setzt die ersteren um [illegible].

[2]) Die im folgenden angeführten Daten finden sich zerstreut bei Ciacconio (ed. Odoino), die Zusammenstellung wird durch Gams Series, die Reumont damals noch nicht zu Gebote stand, erleichtert.

wordenen Titel von S. Clemente erhalten hat, behält ihn nur bis 21. November des Jahres 1431, dann wird er Bischof von Praeneste. Er hat ihn gewiß nur deshalb erhalten, weil vermieden werden sollte, daß er vom Kardinaldiakon sogleich zum Kardinalbischof vorrücke. Am gleichen Datum, an dem Hugo Bischof von Praeneste wird, macht Eugen IV. seinen Neffen Francesco Condulmer zum Kardinal von S. Clemente; dieser vertauscht den Titel erst 1445 mit dem eines Kardinalbischof von Porto. Nun bleibt der Titel einige Monate ohne Träger und fällt dann bei der letzten Kreirung, die Eugen IV. vornimmt, im Dezember 1446 auf Heinrich de Allosio, der ihn bis zu seinem 1450 erfolgten Tode innehat. Wir haben also für die erste Hälfte des 15. Jahrhunderts folgende Titulare von S. Clemente:

1411—31 Branda di Castiglione,

1415(1408)—31 Gabriel Condulmer,

1431(März?)—21. November Hugo von Lusignan,

1431—1445 Francesco Condulmer,

1446—1450 Heinrich de Allosio.

Welcher hat nun die Fresken von S. Clemente ausführen lassen? Als Branda di Castiglione noch Kardinal von S. Clemente war, hatte Pisanello in Rom gearbeitet, es könnte also der wohl der Besteller sein, und noch ein anderer bisher übersehener Umstand scheint auf ihn zu deuten. Die Fresken, die wir jetzt als Schilderung der Wunder des großen mailändischen Heiligen Ambrosio kennen, wären ein dem mailändischen Edelmann angemessener Gegenstand. Es steht dem nur entgegen, daß sie der vorausgesetzten Entwicklung des Künstlers nach später als die 1435 ausgeführten Fresken in Olona fallen mußten, in eine Zeit also, in welcher Branda zur Kirche S. Clemente keine weiteren Beziehungen hatte. Aber noch ein anderer Umstand machte die Beteiligung Branda's unwahrscheinlich. Er hatte, wie sich nachweisen läßt, eine gar geringe Achtung und Liebe für die Heiligen seiner Heimat. Eugens IV. Unionsbestrebungen überall unterstützend, in Basel, in Florenz, in Böhmen in diesem Sinne thätig, ließ sich Branda in seiner Neigung für Centralisation und Nivellirung verleiten, sogar einen Streich gegen die unschuldige ambrosianische Liturgie seiner Vaterstadt zu führen. Wie nun der Streich mißlungen, ist ergötzlich zu lesen. Er hatte sich den Kodex mit der ambrosianischen Liturgie, den frommer Glaube für die Handschrift des Heiligen selbst hielt, verschafft, ihn wohl verschlossen und nun nach lateinischem Ritus im Dom die Weihnachtsmesse celebrirt. Die Mailänder, anhänglich an die überlieferten Gewohnheiten ihrer Kirche, belagerten den Kardinal in seinem Hause, bedrohten ihn mit Feuer, bis er endlich voll Angst den Kodex zum Fenster hinauswarf [1]).

Ist also Branda durch die mutmaßliche Zeit, durch seine etwas bedenkliche Stellung zu dem heiligen Ambrosius als Besteller unwahrscheinlich, Hugo von Lusignan hingegen durch die kurze Dauer seiner Inhaberschaft des Titels, die Venetianer durch jeden Mangel an Beziehung zu den Gegenständen, so bliebe allein Heinrich von Allosio übrig.

Hier würden alle chronologischen Hindernisse wegfallen. Ständen auch die Malereien in Castiglione d'Olona nicht im Wege, so wäre trotzdem schwer anzunehmen gewesen, daß die Fresken des Pisanello so schnell auf einen fremden Künstler einwirkten. Zu einer solchen Verschmelzung der neugeoffenbarten Stilprinzipien mit den florentinischen, zu einem solchen innerlichen Durchdringen ist ein längerer Zeitraum vonnöten, als der weniger Jahre. Heinrich de Allosio steht von allen Inhabern des Titels in nächster Beziehung zur Kirche, er allein von ihnen ist in der Kirche begraben. Seiner rein geistlichen Gesinnung, die uns verbürgt ist, er hat sein ganzes Vermögen kirchlichen Zwecken gewidmet [2]), kann man die Wahl der Kreuzigung Christi zuschreiben, einer Scene, die seine Zeitgenossen schon lieber

---

1) Peluso a. a. O. hat mit Recht die Zweifel zurückgewiesen, die Tiroboschi Lett. Ital. Tom. VI. LII. C. V. XXII in diese von Cirio Stor. di Milano P. 5 p. 341 mitgeteilte Geschichte setzt.

2) In einer Grabschrift heißt es:

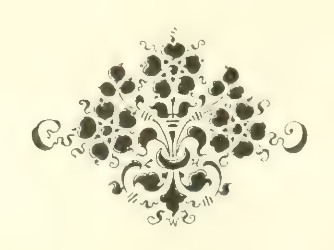
Hinc testamentum renuit sibi condere, dicens
Cuncta fore ecclesiae, se cuncta relinquere Christo
Qui dedit — (Rondinini a. a. O. S. 306).

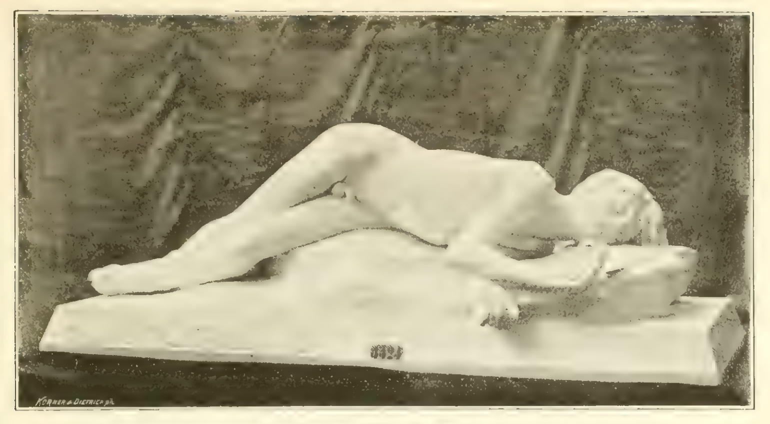
vermieden, als anbrachten. Die Katharinenbilder traten ganz natürlich hinzu, da dieser Heiligen die Kapelle, die, wie einzelne gotische Details ihres Schmuckes beweisen, schon länger existirt haben muß, geweiht war. Auf Heinrich de Allosio allein aber weisen die Bilder aus der Ambrosiuslegende, denn Heinrich war Erzbischof von Mailand. Für ihn ziemt es sich, seinem großen heiligen Vorgänger, dem Stolze seiner Diöcese, in seiner neuen Titelkirche ein frommes Denkmal zu stiften [1]). Die Lebenszeit des Masolino vereinbart sich mit dieser Annahme. Die Herausgeber des Vasari waren geneigt, den Tod Masolino's auf den 18. Oktober 1447 zu setzen, weil an diesem Tage ein Tommaso di Cristofano in S. Maria del Fiore begraben wurde. Das Jahr, welches zwischen der Kreirung des Kardinals und diesem Datum liegt, würde zur Ausführung der Fresken genügt haben. Aber nichts zwingt uns, in jenem Toten, dessen Stand und Gewerbe nicht angegeben war, Masolino zu erkennen. Dieselben Autoren haben uns einen mit Masolino zu gleicher Zeit in Florenz lebenden Goldschmied Tommaso di Cristofano, der 1430 starb, nachgewiesen; bei dem häufigen Vorkommen beider Namen ist ein öfteres Zusammentreffen derselben bei Sohn und Vater selbstverständlich. Der im Oktober 1447 in Santa Maria begrabene Tommaso di Christofano war ein dritter Zeitgenosse gleichen Namens und Vaternamens. Es war auch nur ein Vorschlag Milanesis. Masolino hat wahrscheinlich noch viel länger gelebt.

Fassen wir den Inhalt unserer Betrachtung in wenige Worte: **Die Fresken der Katharinenkapelle in S. Clemente zu Rom zeigen uns deutlich die Bekanntschaft, ja das eingehende Studium von Pisanello's zwischen 1428 und 1432 ausgeführten Werken im Lateran. Dadurch ist Masaccio, den Vasari als ihren Autor bezeichnet, ausgeschlossen, und ihre Ausführung durch Masolino, mit dessen bezeichneten Werken sie die nächste Verwandtschaft haben, bestätigt. Sie sind für den Titular der Kirche gemalt, und dieser Titular kann aus chronologischen Gründen und weil ein großer Teil der Malereien Scenen aus dem Leben des Hauptheiligen von Mailand, des h. Ambrosius, darstellt, kein anderer gewesen sein als der Erzbischof von Mailand, Heinrich von Allosio, der den Titel von 1446—1450 innehat. In den letzten Jahren der ersten Hälfte des Quattrocento sind sie also entstanden.**

Ihre bisherige Datirung litt an einem Fehler, der in der neueren Kunstgeschichte ständig ist. Weil sie in vielen Dingen stilälter sind als die Fresken Masaccio's in der Brancaccikapelle, hielt man sie auch für zeitälter, vergessend, daß beides wohl oft zusammenfällt, bei jungen bahnbrechenden Künstlern immer zusammenfallen muß, daß jedoch bei den Werken alternder Künstler zumeist das umgekehrte Verhältnis stattfindet.

1) Auch der große heilige Christoph außen an der Kapelle deutet auf eine oberitalienische Liebhaberei.





„Pro patria" Von Peynot

Pariser Ausstellungen.

Von Richard Graul.

Mit Abbildungen.

III.

Das Lob der modernen französischen Skulptur gehört beinahe zu den Gemeinplätzen landläufiger Kunstberichterstattung. Im Gegensatz zu der Malerei, die an allerhand Neuerungen oft fragwürdigen Wertes kränkelt, gilt sie als die Wahrerin des Idealen und man ehrt die Strenge der Gesetze, welche ihr die Kraft geben, grobnaturalistischen Moderichtungen zu trotzen. Aber auch sie hat tiefe Wandlungen des Naturalismus erfahren und ist nicht frei von Fehlern. Die decennale Abteilung der Kunstausstellung auf dem Marsfelde kann davon erzählen. Weit über ein halbes Tausend ausgewählte Werke sind zur Schau gestellt, leider für das genußreiche Studium recht unvorteilhaft und unbequem. Bald zu Hauf gedrängt, bald einzeln zerstreut in Sälen, Gängen und Gartenanlagen muß sie sich der Ausstellungspilger im Schweiße seines Angesichts zusammen suchen — und will er zu einem gerechten Urteil gelangen über die gegenwärtige Lage der französischen Plastik, dann darf er nicht außer acht lassen, was sonst an Werken monumentaler und dekorativer Skulptur im weiten Paris sich zusammenfindet.

Der Grundcharakter der französischen Skulptur während der zweiten Republik ist der Realismus. Wohl sind noch gewisse klassizistische und stilistische Traditionen des Kaiserreiches am Leben und noch immer findet jene Antike, die edle Einfalt mit stiller Größe paart, begeisterte Anhänger. Aber sie sind denn doch heutzutage in der Minderzahl. Seit Paul Dubois in den sechziger Jahren mit seinem florentinischen Sänger hervorgetreten ist, und seit einige Naturalisten des zweiten Kaiserreichs anzuknüpfen suchten an die nationale Weise der Bildnerei im 18. Jahrhundert, ist offenbar die Ehrfurcht vor der Antike zurückgetreten.

Dubois erblickte in den Bildnern des italienischen Quattrocento seine Meister. Die Freiheit, mit der sie einen in seiner ganzen Tiefe erfaßten Charakter mit dem Ausdruck vollen Lebens wiederzugeben verstanden, ihre von feinster Empfindung geadelte Aufrichtigkeit der Naturnachahmung — das war es, was ihn packte und was er zu erreichen strebte.

Es gelang ihm mit eindringlicher Überlegung und einer Beigabe eleganter Zartheit. So wurde sein Sänger für die jüngere Generation eins der zielweisenden Muster, das offenbarend, den Gesichtskreis erhellend und die Phantasie mit neuem Inhalte belebend wirkte. De Saint-Marceaux' Harlekin ein Werk des reifen geschmackvollen Naturalismus ist ohne jenes Beispiel nicht denkbar. Falguière, Mercié, Delaplanche, dann Hiolin, Dampt,



Die Jungfrau von Orléans. Von Frémiet

Aubé, Etchéto, Lombard, Degeorge u. a. m. sind in Dubois' Fußtapfen getreten, die ganze römische Schule folgte der mächtigen, auf die italienische Frührenaissance zurückblickenden Richtung. Die Pensionäre der Villa Medici hörten auf, der Antike vorwiegend ihre Stoffe zu entnehmen und auch sie wurden von dem Naturalismus ergriffen. Die Ausstellung ihrer Werke seit einem Jahrzehnt lehrt schätzen, mit welchem Ernst und Verständnis sie die neue Aufgabe bewältigen, sie zeigt aber auch neben einer großen Menge geschmackvoller und von

echtem Stilgefühle getragener Werke, welche Gefahren der Plastik die naturalistische Richtung bereitet hat.

Das Studium des Nackten ist verglichen mit der Weise vor dreißig, vierzig Jahren ein anderes geworden. Das Studium der Modelle ist ein anderes, die Kunst der Drapierung eine andere, seit höchste Lebendigkeit im Ausdruck das vornehmste Ziel der plastischen Kunst bildet. In der Behandlung des Nackten zeigt sich dieser fundamentale Wandel am deutlichsten. Unbefangener und freier sind in dieser Beziehung die französischen Bildner von jeher gewesen als vornehmlich die deutschen. Aber es will uns doch scheinen, als ob mit der gesteigerten Schärfe detaillirter Naturbeobachtung, auch wenn sie den perfiden Reiz versteckter Sinnlichkeit zu meiden weiß, doch viel am guten Geschmacke, an der Schönheit gesündigt wird. Wahllos suchen viele der Jüngeren ihre Modelle, und unbewußt verfallen sie dem Unedlen in der Bewegung und dem Gemeinen im Ausdruck. Jeder „Salon" fördert von dieser unabgeklärten Naturnachbildnerei die Menge zu Tage, und in zahlreichen Werken monumentaler Plastik tritt uns in den nackten Gestalten ein auffallender Mangel an plastisch großer Auffassung entgegen. Die Mächtigkeit, die Großheit der plastischen Erscheinung aber fordert eine Abstraktion von der Natur, der Künstler muß, wenn er eine wahrhaft monumentale Wirkung erreichen will, sich loszuwinden wissen von den Fesseln allzuängstlicher Nachahmung, er muß Mittel und Wege zu finden wissen, daß wir in seinen Gestalten das Walten mächtigerer Leidenschaften begreifen, und höhere Eigenschaften ahnen, als deren Träger das gewöhnliche Modell sich darbietet. Findet er sie nicht in der Durchgeistigung des Vorwurfs — keine noch so geschickte Kunst des Arrangements, kein noch so peinlich genaues Naturstudium wird ihn retten vor dem Vorwurfe verfehlter Mühe, und mehr als die Wirkung eines theatralischen Dekors wird er nicht erzielen. Der ängstliche Naturalismus bei lebensgroßer Darstellung ist in der Skulptur nicht weniger geschmacklos als in der Malerei. Wie abstoßend würden zum Beispiel Millets Bauern in lebensgroßer Ausführung wirken — und doch steckt in diesen eine großartige plastische Auffassung! Und wenn sie gar in überlebensgroßen Proportionen erscheinen, wie gewisse Gestalten der Steinzeit, welche uns z. B. **Carlier** vorgeführt hat, dann zeigt sich offenbar der Mangel einer naturalistischen Großbildnerei, welche das Beispiel der Alten verschmäht. Wie schwächlich fällt diese Kunst zusammen vor dem großen Beispiel Rude's, der wie wenige den Naturalismus einem großgearteten Stilgefühl unterordnete!

Nachdem wir im Vorhergehenden auf einen unleugbaren Mangel der naturalistischen Richtung innerhalb der modernen französischen Skulptur hingewiesen haben, auf einen Mangel, für den es dem Besucher der Weltausstellung leicht werden wird, charakteristische Beispiele aus der Menge der plastischen Werke herauszulesen, möchten wir, ohne uns streng an das zu halten, was gegenwärtig im Pavillon der schönen Künste zur Schau gestellt ist, auf einige bemerkenswerte Werke der Plastik aus neuerer Zeit hindeuten. Die Leser der Zeitschrift für bildende Kunst sind unlängst erst mit den Hauptvertretern der gegenwärtigen Skulptur vertraut gemacht worden, so daß wir auf dem knappen Raum, der uns noch in diesem die erste Folge der Zeitschrift abschließenden Hefte für unsere Ausstellungsbemerkungen übrig geblieben ist, nicht von dem vielen Bekannten, das uns auf dem Marsfelde begegnet, von neuem zu reden brauchen.

Unter den diesem Hefte beigegebenen Illustrationen befinden sich zwei Abbildungen von Werken Frémiets. Die eine auf Seite 315 führt uns den Raub eines Mädchens durch einem Affen vor, den wir in unserem Salonbericht vom Jahre 1884 des näheren besprachen. Die andere Abbildung zeigt das jüngste Werk des vielseitigen Meisters: Jeanne d'Arc mit hoch erhobener Fahne auf dem Streitrosse; es ist eine etwas veränderte Wiederholung des Reiterstandbildes der Jungfrau, das Frémiet im Jahre 1874 schuf und das seitdem auf der Place des Pyramides in Paris seinen Platz gefunden hat. Als das Werk damals erschien, zweifelte niemand an dem Talente seines Urhebers, aber man tadelte die Auffassung, man stieß sich an dem gewaltigen Streitroß, auf dem sich die unterlebensgroße Johanna ausnähme wie ein zarter Page, den man in eine schwere Rüstung gesteckt hätte.

Frémiet blieb den Vorwürfen gegenüber nicht taub, er fühlte, daß es dem charaktervollen Werke an monumentaler Größe fehle. Indem er das Mißverhältnis der Reiterin zu ihrem Rosse milderte und seiner Johanna einen Zug mehr heroischer Allgemeinheit lieh, hat er es verstanden, sich dem Ziele zu nähern; erreicht hat er es dennoch nicht, und ich glaube nicht, daß die Wiederholung das lebensvolle und durch die Naivität des Ausdrucks fesselnde erste Werk wird verdrängen können. Auch Paul Dubois hatte auf dem heurigen Salon ein Reiterstandbild der nationalen Heldenjungfrau ausgestellt, das für Reims bestimmt ist. Ganz anders wie Frémiet hat dieser große Meister die Aufgabe erfaßt. Gerade im Sattel stürmt Johanna auf mächtig ausschreitendem Rosse vorwärts, sie hält das Schwert kampfbereit erhoben und blickt des Sieges gewiß mit vertrauendem Auge gen Himmel. Die Bewegung ist unwiderstehlich, die Behandlung meisterhaft und doch behagt uns nicht die große Objektivität, der überlegte Realismus in der Darstellung der Jungfrau, welche uns allen im Lichte poetischer Verklärung und legendarischer Erzählung vorschwebt. P. Dubois' Jeanne d'Arc wird in den Kreisen delikater Gebildeten reiches Lob ernten, sie wird schwerlich volkstümliche Bedeutung gewinnen.



Arabische Tänzerin. Von R. de Saint-Marceaux.

Diese beiden Johannen bildeten die Angelpunkte des Interesses für die Skulpturabteilung des heurigen Salons. Selbstverständlich verdienten auch die Einsendungen der Chapu (l'Espérance), Falguière (Musique), Injalbert (Kind mit der Maske), Marqueste (Eva), Mercié (Baudrys Grabmal) sorgfältig betrachtet zu werden, sie bezeugen, so mannigfaltig sie auch erscheinen, alle die glänzenden Vorzüge der gegenwärtigen französischen Plastik: vollendete Meisterschaft der Modellirung, wunderbare Fertigkeit in der Behandlung des Materials und dann jene Feinheit des Naturstudiums, die so häufig mit sicherem Geschmack und echt plastischem Stilgefühl Hand in Hand geht.

Von den diese Zeilen begleitenden Abbildungen reproduziren die beiden übrigen Werke, die im Kunstpalast auf dem Marsfelde ihre Stelle gefunden haben. Das merkwürdigste der beiden ist die Darstellung einer arabischen Tänzerin von der Hand des schon oben erwähnten René de Saint-Marceaux. Es ist ein Wunder malerischer Plastik, diese marmorne Tänzerin, die sich nach dem Taumel des Tanzes hinter den bronzenen Vorhang zurückwendet. Wie in seinem schlanken Harlekin, der unter Dubois' Einfluß entstand, zeigt de Saint-Marceaux auch hier einen von feinem Geschmack beherrschten Natura-

lismus und in der Stoffbehandlung eine Meisterschaft, die ihm nur wenige streitig zu machen vermögen. Wie de Saint-Marceaux entstammt auch Peynot, der Urheber des „pro patria" gefallenen Knaben (S. 311) der akademisch korrekten Schule Jouffroy's. Sein Werk erschien im Salon von 1886 und wurde für den Luxembourg erworben; gegenwärtig befindet es sich in der „Decennalen".



Orang-Utang, ein Negerweib entführend. Von Frémiet

Nur auf weniges konnten wir in diesen kurzen Bemerkungen die Aufmerksamkeit lenken. Wir haben davon absehen müssen, den Versuch zu wagen, die Hauptvertreter der französischen Bildner unserer Zeit nach den Verschiedenheiten ihrer Individualitäten zu charakterisiren. Und welche Mannigfaltigkeit der Talente würde sich uns darbieten! Dubois und Guillaume, Chapu und Frémiet, Mercié und Coutan, der Schöpfer des großen monumentalen Brunnens auf dem Marsfelde, Delaplanche und Eude, Caïn, Barrias, Rodin und Roty nicht zu vergessen — sie alle stellen sich uns vor als geschlossene Persönlichkeiten, als Bahnbrecher neuer Richtungen oder Bewahrer gesunder Traditionen. Vielleicht haben wir in der „Neuen Folge" dieser Zeitschrift Gelegenheit, auf einige dieser Meister zurückzukommen. Heute müssen wir uns damit bescheiden, sie von neuem rühmend ins Gedächtnis unserer Kunstfreunde und

Künstler zurückzurufen. Und so mögen denn auch diese wenigen Zeilen dazu beitragen, die Sehnsucht nach dem Anblick einer in vollster Blüte stehenden Kunst zu wecken und zu nähren. Denn gerade dem Deutschen kann die Pilgerfahrt zur Kunst auf der Weltausstellung nicht angelegentlich genug auf das Herz gebunden werden. Er wird der reinsten und edelsten Genüsse trotz des vielen Abstoßenden die Menge finden und, wenn er nur sine ira, aber mit aufrichtigem, offenem Sinne den fremden Dingen sich hingiebt, dann werden ihm allmählich auch die Augen aufgehen über offenbare Mängel heimischer Kunst, heimischer Kunstbildung und heimischer Kunstlehre. Auch an diese Dinge ist es gut, von Zeit zu Zeit zu erinnern.

Zu Wilhelm Dilichs Thätigkeit in Sachsen.

Mit Abbildung.

In seinem, im Jahrgange 1880 dieser Zeitschrift (S. 110 ff. über Wilhelm Dilich) enthaltenen Aufsatze wünscht G. Wustmann mit Recht weitere Forschungen über dieses Künstler-Gelehrten Thätigkeit in Sachsen. Die folgenden Angaben sind geeignet, über den Beginn der Dilichschen Arbeiten wie seines bedeutendsten, in Sachsen geschaffenen zeichnerischen Wertes Auskunft zu geben; sie beruhen auf im königl. Hauptstaatsarchiv zu Dresden befindlichen Schriftstücken. — Unter diesen befindet sich eine von Dilichs Hand sauber, wie er alles fertigte, in lateinischer Sprache auf Pergament geschriebene, Cassellis 11. Martii anno a Christo nato 1624 unterzeichnete Eingabe an den Kurfürsten Johann Georg I. von Sachsen. Mit diesem Schriftstück, welches also in der Zeit abgefaßt ist, während welcher Dilichs hessischer Landesherr Landgraf Moritz, vor Tilly fliehend, sein Land verlassen hatte, wird Dilichs Thätigkeit in Sachsen eingeleitet. Den wichtigsten Teil des Schreibens bildet der folgende Eingangssatz: Si ulla unquam bellicae artis fuit maturitas, Sereniss. Elector, Dne. clementiss. illa certe in hoc tempore nostrum erupisse quodammodo videtur. Nam quum mille propemodum artes nocendi veteribus prorsus incognitae hodie potissimum emerserunt, ideoque id necesse fuit, ut ii quibus rerum suarum tuendarum esset cura cogitationum quoque partem in varii generis structuras, quibus hostium impetus eludi consuevit, derivarent. Hae autem quia facilius oculis ipsis certis figuris atque schematibus subjiciuntur, quam perceptis quo tum prolixior fere ratio, comprehenduntur, idcirco quod manus mea in isto hoc genere posuit experiri illudque totum Serenissimi T. C. judicio demisissime subjicere volui, ut si forte opera mea Reip. Christianae non usque quaque inutilis videretur, eam T. C. comprimis tamquam augustissimo ejusdem columini eaque par est animi subjectione deferrem.

Dilich stellt sich somit, seiner bisherigen Thätigkeit entsprechend, dem Kurfürsten auf dem Gebiete kriegerischer Befestigung und zeichnerischer Werke zur Verfügung. Die seine persönlichen Verhältnisse durchaus nicht berührende Eingabe schließt mit einer Ciceronianischen Wendung. Der Übertritt Dilichs in die kurfürstlich sächsischen Dienste erfolgte am 27. März 1625. In der erhaltenen Bestallung wird Dilich als Ingenieur, Architekt und Geograph, wesentlich aber für die Fortifikation des Landes in Pflicht genommen; in letzterer Beziehung folgte der Wortlaut der Bestallung fast wörtlich mit früheren ähnlichen Bestallungen, wie der des Grafen Lynar. Den durch eine neue Zeit eingetretenen Wandel aber bezeichnet der seiner früheren Thätigkeit in Hessen, Bremen, Leipzig u. s. w. entsprechende neue Zusatz, daß Dilich „in geographischen Sachen, eine Stadt oder Schloß, Haus oder Stück Landes in grund zu legen und in eine Mappe zu bringen und zu verfertigen“, für welche Leistungen, „insgleichen wenn er uns Gebäude aufführt“ ihm pro Woche zwei Thaler zugesichert werden. Aus der Bestallung seines Amtsnachfolgers von Klengel vom Jahre 1649 endlich geht

hervor, daß Dilich später als Oberlandbaumeister außer „Frei Logiament“ 400 Thaler Jahresbesoldung erhielt und in jenem Jahre in den Ruhestand trat.

An die genannten „geographischen Sachen“ u. s. w. knüpft sich nun unmittelbar die im Besitz der königl. öffentlichen Bibliothek zu Dresden befindliche Sammlung Dilichscher Federzeichnungen an, welche die sächsische Thätigkeit des Künstlers am bedeutendsten vertritt und



Wiedergabe einer Federzeichnung von Wilhelm Dilich, im Besitze des Kgl. Kupferstichkabinets zu Dresden

dessen Namen dauernd gemacht hat. Die im Jahre 1677 in Schweinsleder gebundenen drei Abteilungen dieser Zeichnungen sind von Dilichs eigener Hand bezeichnet: Urbium et oppidorum et arcium aliquot septemviratus saxonici et Misniae typi ac descriptionum isagoges Wilhelmi Dilichii. A. S. MDCXXIIX. — Die Sammlung enthält 143 Ansichten von verschiedener, teilweise sehr bedeutender Länge bis zu 88 cm, bei gleicher Höhe von 11 cm; sie wurde aber bedauerlicherweise vom Künstler nicht in dem in Aussicht genommenen Umfange vollendet, denn elf je zwei Seiten umfassende, wie 34 kleinere Felder verschiedenster Maße sind nicht mit Zeichnungen ausgefüllt. Leider betrifft dies zumeist die Stadt Dresden, deren bedeutendste Thore, Gebäude u. s. w. Dilich laut dem begleitenden Texte darzustellen

beabsichtigt hat; letzterer, nur im ersten und dritten Bande befindlich, beschäftigt sich mit der Geschichte, Orts- und Bodenkunde im Sinne seiner Zeit, ist rhetorisch ausgeschmückt und zierlich gleichfalls von dem Meister selbst geschrieben. Am umfassendsten sind die Hauptstädte des Kurkreises, wie Dresden, Torgau, Wittenberg, Merseburg, Naumburg und Leipzig behandelt, welche teilweise von drei Seiten abgeschildert sind; leider vermißt man eine große Reihe von Städten, Ortschaften und Schlössern. Das Fehlen der Lausitz und der Schönburgischen Herrschaften erklärt sich aus den politischen Verhältnissen.

Außer diesem Sammelwerke sind im Besitze der königl. öffentlichen Bibliothek noch einige Einzelblätter gleicher Ausführung von Dilichs Hand erhalten, welche ursprünglich wohl gleichfalls für das erstere bestimmt waren, so Ansichten von Buchholz im Erzgebirge und Memleben.

Der mehrseitige Wert der Blätter wurde schon früh erkannt, ja es ist mit Sicherheit anzunehmen, daß die Dilichschen Aufnahmen großen illustrativen buchhändlerischen Unternehmungen als Unterlagen — aber ohne Quellenangabe — gedient haben. Andererseits scheinen sich spätere Künstler, wie J. A. Richter, den Meister als Vorbild gewählt zu haben, aber ohne diesen zu erreichen (vergl. R. Steche, Beschr. Darst. der älteren Bau- und Kunstdenkmäler des Königreichs Sachsen, Heft 9, S. 5 nebst Fig. 1).

Der hohe Wert liegt teils in der künstlerischen, klaren, durch die geringsten Mittel gegebenen Darstellung, teils in der ehrlichen, sorgfältigsten Treue des zu Schildernden. Wie sicher und wahr Dilich der Natur nachgeschrieben, erkennt derjenige, welcher veranlaßt ist, die Blätter für wissenschaftliche Zwecke nachzuprüfen, soweit dieses noch möglich ist. Durch den Unterzeichneten ist dies mit über 50 Blättern an Ort und Stelle mit für den Meister ehrenvollstem Erfolge geschehen; die Treue konnte gelegentlich bis auf die Dachfenster der Gebäude verfolgt werden. Eine derartige vielfache Erprobtheit berechtigt aber erfreulicherweise zu der unter Umständen kunstgeschichtlich wichtigen Schlußfolgerung der unbedingten Glaubwürdigkeit der Dilichschen Zeichnungen. So vermochte beispielsweise der Streit, ob die Memlebener Klosterkirche einen Vierungsturm besessen habe oder nicht, zu Gunsten der ersteren Ansicht durch die beiden Parteien unbekannte Zeichnung des Meisters mit Sicherheit entschieden werden (vergl. H. Otte u. Sommer, Beschr. Darst. der älteren Bau- u. Kunstdenkmäler der Provinz Sachsen). Ähnliche Fälle könnten sich anschließen.

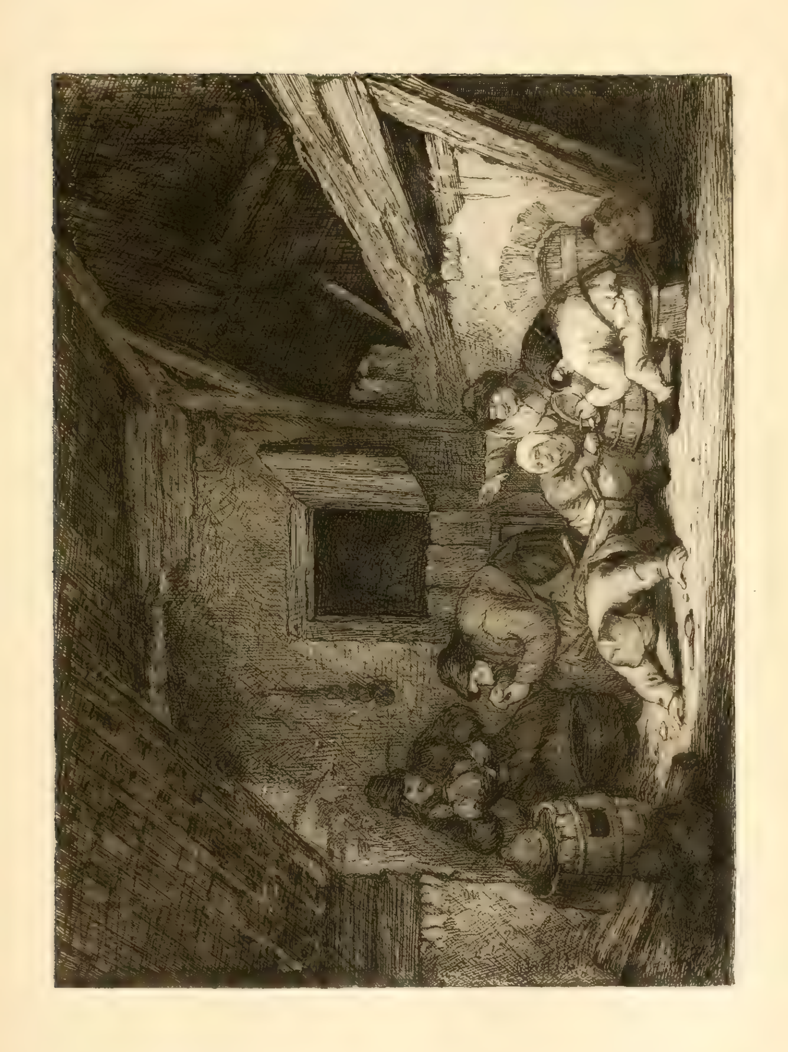
Über den Zweck und die Entstehungszeit der Zeichnungen geben Titel und Vorrede einige Auskunft. Ersterer trägt die Jahreszahl 1628, letztere 1627. Im wesentlichen dürfte hiernach während dieser kurzen Spanne Zeit die großartige Arbeit gefertigt sein und mit Hilfe geschichtlicher Daten, Erhalten- oder Nichterhaltensein von bestimmten Gebäuden, vermag man diese Zeit bei einer Reihe von Ansichten auch nachzuweisen. Bezüglich des Zweckes sagt Dilich in seiner Vorrede neben anderem, der Kurfürst habe ihm die Aufnahmen der Zeichnungen befohlen „ut ex eo effigies eorum in atriis, coenaculis tricliniisque arcium posthac appingi possent accuratius."

Diese Stelle erklärt auch die zeichnerische Ausstattung der Blätter, ferner, warum Dilich die Dächer der Gebäude mit r (= rot), z (= Ziegel), s (= Schiefer), sch (= Schindel), wie anderen Beischriften bezeichnet und erklärt die behufs Vergrößerung über die Zeichnungen mit Bleistift gelegten Quadratnetze. Über Atrien, Cönakel und Triklinien aber, welche Gemälde nach Dilichs Aufnahmen zieren sollten, fand der Unterzeichnete im königl. Hauptstaatsarchive einige auch in weiteren Beziehungen wichtige, mit dem obengenannten Gesuche Dilichs vereinigten Schriftstücke folgenden Inhalts:

Kurfürstl. Patent für Dilich an Beamte und Räte vom 16. Juli 1626. Dilich sei beauftragt, „Staedte in einen grundriß und perspectivischen Riß zu bringen." Es seien ihm Losament, Wagen und Leute zu stellen, die Zehrzettel über Dilichs Aufenthalt seien einzusenden.

Kurfürstl. Erlaß gleichen Sinnes an die „Schösser der Ämter, Räthe und Staedte" vom 25. Juni 1627. Torgau.

Memorial Dilich vom 1. Juli 1628. — Es seien für den Riesensaal noch Contrafacturen von Städten sowie der Festungsgrundriß des Königsteins noch zu fertigen. Dilich





bittet um Befehle an die Amtsschösser zu Pirna und Hohnstein, um bequeme Stube und Zimmer, notdürftige Speise und Trank, etliche Männer zu Hilfe zum Messen u. s. w., Pferde zum Herumfahren, Hilfe bei den perspektivischen Rissen der Städte und um Auszahlung von zwei der noch restirenden Quartalbesoldungen.

Kurfürstl. Erlaß und Resolutio auf das Memorial des Ingenieur und Landesbaumeister W. Dilich vom 16. Juli 1628. Annaberg. Beamte und Räte in Städten sollen Dilich förderlich sein in dem gewünschten Sinne, die Verfertigung des Grundrisses der Festung Königstein soll einstweilen unterbleiben, zwei Quartalbesoldungen sollen an Dilich ausgezahlt werden.

Eingabe Dilichs vom 25. Juni 1629. Die Vorstädte Dresdens seien im Grundriß fertig, so daß er nun auch die inneren Gassen und Gebäude vornehmen könne. Er wolle der langen Tage halber noch für den Riesensaal die Contrafacturen der Bergstädte und des Vogtlandes fertig machen. Bitte um Erneuerung des Patentes und um Geld.

Hiermit schließen die Schriftstücke, welchen eine Zeichnung von Festungswällen und ein Kupferwerk Dilichs (peribologiae symbolum) beigeschlossen sind. Wir erfahren aus ihnen, daß die Aufnahmen in der kurzen Zeit von 1626–29 entstanden, die des Erzgebirges und Vogtlandes den Beschluß bildeten und daß sie einen Doppelzweck zu erfüllen hatten. In erster Reihe wünscht der Kurfürst eine genaue Beschreibung seiner Länder mit deren natürlichen, wirtschaftlichen und geschichtlichen Beziehungen und der genauen zeichnerischen Darstellung ihrer Lage, Baulichkeiten, Denkmäler. Insofern haben wir Dilich als den ersten Inventarisator Sachsens aufzufassen. Text und Bild, wenn auch unvollendet, bezeugen, wie gewissenhaft er den Auftrag auszuführen begann; auch sind in dieser Beziehung einige Sätze der Vorrede bemerkenswert, in welchen er von erneuter Pflege der Monumente und von seinen eifrigen Bemühungen spricht, sich für die Aufgabe von den Vorstehern der Burgen und Städte, wie den Eingeborenen unterrichten zu lassen. Andererseits sollten, was bisher völlig unbekannt, die Blätter als Vorlagen für die Ausschmückung des jetzt nicht mehr bestehenden Riesensaales im Dresdener Schlosse dienen, welchen der Kurfürst im Jahre 1627, also während der Drangsale des schweren Krieges, neu herstellen ließ. Bei gegen 40 Blättern ist eine solche Benutzung nachzuweisen.

Es ist mit Sicherheit anzunehmen, daß in Sachsen noch Schriftstücke über Dilich, wie Zeichnungen desselben vorhanden sind, die, einst aufgefunden, das Bild seiner Thätigkeit und Eigenart ergänzen werden. So fand sich jüngst in einem alten Klebeband des königl. Kupferstichkabinets zu Dresden ein von dem Künstler emblema bezeichneter eigenhändiger Neujahrsglückwunsch Dilichs für den Kurfürsten vom Januar 1628; er trägt die Unterschrift: Wilhelmus Dilichius, Architectus Geog.~ H. Anbei ist neben den von Dilichs Hand geschriebenen Versen die den Glückwunsch zierende Federzeichnung, welche sich auf die kriegerische Thätigkeit des Kurfürsten bezieht, in natürlicher Größe wiedergegeben. Das treffliche Blatt durchaus selbständigen Wertes bestätigt von neuem die künstlerische Seite der Doppelthätigkeit Dilichs, welche unsere volle Aufmerksamkeit verdient.

Dresden R. Steche.

Notizen.

* Die Bauerngesellschaft von Adriaen van Ostade, die wir den Lesern in K. von Siegls Radirung vorführen, ist ein feines Bildchen aus der früheren Zeit des Haarlemer Meisters, das weniger durch Erfindung und Zeichnung als durch den Reiz der Farbe und des Helldunkels sich auszeichnet. „Mit Adr. Brouwer hat Ostade in dieser Zeit noch die auffallend bewegten Handlungen und die typisch karikirten Köpfe gemein“, sagt Woermann (Gesch. d. Mal. III, 609) zur Charakteristik der früheren Werke des Meisters und bezeichnet damit erschöpfend den Stil unseres Bildes. — Dasselbe ist unlängst aus H. O. Miethke's Besitz in andere Hände übergegangen.

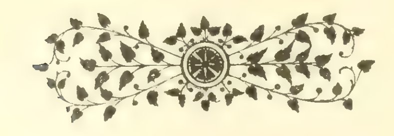
n. Im Kreuzgange, Radirung von Ludwig Kühn nach dem Gemälde von Adolf Seel im städtischen Museum zu Hannover. — Das feine Verständnis für die „Poesie des Innenraumes", das der als Architekturmaler sich eines reichlich verdienten Rufes erfreuende Düsseldorfer Meister vornehmlich in seinen Schildereien venezianischer, maurischer und ägyptischer Binnenhöfe kundgiebt, zeichnet auch das hübsche Bildchen aus, das unsere Radirung in gelungener Weise wiedergiebt. Die Staffage spricht bei den meisten Bildern Seels lebhaft mit: sie erscheint nicht wie ein zufälliges Beiwerk, sondern wie ein notwendiger Zubehör zu der baulichen Umgebung, fein erfaßt in der Bewegung wie im physiognomischen Ausdruck. In unserem Falle insbesondere nehmen die beiden Gestalten des alten und des jungen Mönches, die die Stufen des Kreuzganges bedächtig hinabschreiten, das Interesse lebhaft in Anspruch. Von dem reizenden Spiel des Sonnenlichts, das sich in die weltabgeschlossene Einsamkeit ergießt, giebt die Übersetzung in Schwarz und Weiß wenigstens eine annähernde Vorstellung. Seel ist ein Landsmann seines Schulgenossen Knaus und wie dieser im Jahre 1829 in Wiesbaden geboren.

An die Leser.

Gleichzeitig mit dem vorliegenden Hefte der Zeitschrift, mit welchem der 24. Jahrgang derselben schließt, erscheint das erste Heft einer „Neuen Folge" dieser Blätter in wesentlich veränderter äußerer Gestalt. Die Zeitschrift soll in ihrer verjüngten Erscheinung den Anforderungen Rechnung tragen, welche die Gegenwart an ein Kunstblatt ihres Ranges zu stellen berechtigt ist. Sie tritt bereichert und verschönert vor ihr kunstsinniges Lesepublikum und hofft dadurch nicht nur dessen Wünschen besser als bisher zu entsprechen, sondern sich in weiteren Kreisen auch zahlreiche neue Freunde zu erwerben. Daß damit Ziele und Wege der Leitung des Blattes nicht verschoben werden, brauchen wir unseren Freunden kaum besonders auszudrücken. Die Zeitschrift wird nach wie vor eifrig bestrebt sein, als ein unabhängiges Organ aller geistigen Interessen von Kunst und Kunstwissenschaft dazustehen, jedem idealen Wirken und Schaffen zur Anerkennung, jeder ehrlichen Meinungsäußerung zum Ausdrucke zu verhelfen. Über die Einrichtung und den Inhalt der „Neuen Folge" finden Leser wie Mitarbeiter ausführliche Mitteilungen in dem illustrirten Prospekte, welcher zugleich mit dem ersten Hefte zur Ausgabe gelangt.

Wien und Leipzig.

Herausgeber und Verleger
der Zeitschrift für bildende Kunst.







Kunstchronik

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst und zum Kunstgewerbeblatt

Vierundzwanzigster Jahrgang.



Leipzig
Verlag von E. A. Seemann
1889.

Druck von August Pries in Leipzig

24. Jahrgang. 1888/89.

Kunstchronik

Nr. 1. 11. Oktober.

Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

Herausgeber:

Carl v. Lützow und Arthur Pabst

Wien, Theresianumgasse 25. — Köln, Wilhelmsring 22a.

Expedition:

Leipzig: E. A. Seemann, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. Kühl, Jägerstr. 73.

Die Kunstchronik erscheint von Oktober bis Ende Juni wöchentlich, im Juli, August und September nur aller 14 Tage und kostet in Verbindung mit dem Kunstgewerbeblatt halbjährlich 6 Mark, ohne dasselbe ganzjährlich 8 Mark. — Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler in Leipzig, Wien, Berlin, München u. s. w. an.

Zu Raffaels Psychebildern in der Farnesina.

Jedem aufmerksamen Besucher der Farnesina muß sich von neuem die Frage aufdrängen, nach welchem Gesichtspunkt Raffael die Scenen seines Freskencyklus aus dem Märchen des Apulejus ausgewählt hat. Schon ein flüchtiger Blick auf eine Zusammenstellung der einzelnen Stellen, wie sie am bequemsten bei Springer (Raffael und Michelangelo II[2], S. 371, Anm. 19) gegeben ist, zeigt, wie ungleich sich die Darstellungen auf die Erzählung verteilen. Nur das erste Bild (wie Venus dem Sohne Psyche zeigt) ist dem Anfange entnommen, alle übrigen Bilder entfallen auf das letzte Drittel der Geschichte, und namentlich die Schlußvorgänge sind außerordentlich bevorzugt. Noch weit auffälliger wird die Auswahl, wenn man an den Inhalt des Märchens denkt. Amors Liebesglück wird uns, abgesehen von dem Hochzeitsbilde an der Decke, nur durch die von Raffael frei hinzu erfundene Scene geschildert, wo jener die Grazien auf die schöne Psyche hinweist. Es fehlt ferner vor allem der Vorgang, um den sich die ganze Geschichte wie um ihre Angel dreht, wie Psyche mit der Lampe ihren unbekannten Gatten beleuchtet. Psyche tritt überhaupt anfangs unbillig zurück und wirkt gleichsam nur hinter den Kulissen; nur in drei Bildern an der letzten, der Außenwand, erscheint sie einmal mit der Urne gen Himmel schwebend, sodann vor Venus, endlich von Merkur emporgehoben. Während die Hauptereignisse der Erzählung entweder nur angedeutet oder ganz übergangen werden, treten Nebenscenen und Nebenfiguren auffallend in den Vordergrund. Wer das Märchen des Apulejus nicht ganz genau kannte, war kaum im stande, die Einzelbilder in ihrem Zusammenhang zu verstehen, und selbst wer die Erzählung völlig im Kopfe hatte, mochte über den Sinn dieses oder jenes Bildes wohl eine Zeit lang im Zweifel sein, da er hervorragendere Momente erwartete und manche der von Raffael geschilderten Scenen bei Apulejus weit weniger scharf hervortreten.

Der Grund der Auswahl kann unmöglich darin liegen, daß die übergangenen Scenen der künstlerischen Auffassung minder günstigen Stoff darböten; wie sollte das beispielsweise von jener schon erwähnten Scene mit der verräterischen Lampe gelten? Auch der Grund, daß der tragische Zug mancher Teile der Dichtung den heiteren Festcharakter der Halle gestört haben würde, reicht der ebengenannten und noch manchen anderen Scenen des Märchens gegenüber nicht aus. Dagegen weist Burckhardt (Cicerone [1] S. 933 = [3] S. 1026) mit Recht darauf hin, daß der Raum durchgängig ein idealer sei, durch einen blauen Grund repräsentirt. Dies ließ sich freilich auch auf Scenen wie die genannte übertragen und dürfte allein nicht zur Begründung der getroffenen Auswahl genügen. Näher ist dem Richtigen Richard Förster gekommen, wenn er (Farnesina-Studien, S. 60) bemerkt, die Handlung spiele im Reich der Lüfte, wenn er dies auch unnötigerweise auf „fast alle Scenen" beschränkt (S. 67). In der That läßt sich das Prinzip der Auswahl einfach so formuliren, daß Raffael sich auf diejenigen Teile des Märchens beschränkte, die im Himmel spielen oder sich, wie die erste und die sechste Scene (Venus zeigt Cupido die Psyche, Merkur macht

sich auf die Suche nach Psyche), leicht von der Erde in den Himmel versetzen ließen. Liest man Apulejus rasch durch, so bemerkt man sofort, wie bei jedem Übergang von olympischen zu irdischen Scenen die Raffaelischen Kompositionen aufhören, dagegen sofort wieder beginnen, wenn die Erzählung sich dem Olymp und seinen Göttern wieder zuwendet. Die Zwickelbilder sind so einigermaßen der oberen Figurenreihe apulischer Vasenbilder vergleichbar, in denen die Gottheiten den darunter sich abspielenden Vorgängen des Heroenlebens zuzuschauen pflegen. Für diese Himmelsscenen war ebenso der Platz oben an der Decke und unmittelbar darunter natürlich, wie sich daraus der malerische Vorteil eines gleichmäßig blauen Himmelsgrundes für Decke und Zwickel, sowie für die Stichkappen mit ihren reizenden trionfi d'amore ergab.

Wie stand es denn aber mit denjenigen Teilen des Märchens, die auf der Erde spielen und die den eigentlichen Faden der Erzählung bilden? Sollte ihre Ergänzung ganz der Phantasie des Beschauers überlassen bleiben? Ich kann mich schwer davon überzeugen angesichts der großen Wandflächen jener Halle, die den durchaus passenden Raum für die Darstellung jener irdischen Vorgänge darboten. Die heutige Dekoration der Wandflächen mit ihren Nischen und Guirlanden, sowie zwei neue Thüren in den Schmalseiten der Halle rühren erst von der um 1650 unter Maratti's Leitung vorgenommenen Restauration des ganzen Raumes her (Förster, S. 37); bis dahin mögen sie, wie dies sicher von den Lünetten der Hauptwand gilt, mit Kalk übertüncht gewesen sein. Das entsprach aber doch sicherlich nicht dem ursprünglichen Plan für diese Prachthalle, vollends wenn man an den reichen Wandschmuck anderer Räume der Villa, an die Galatea und den Polyphem in der anstoßenden Gartenhalle oder an Soddoma's große Wandgemälde im Schlafzimmer des oberen Stockes denkt. Ich vermute daher, daß der Plan des Bildercyklus sich ursprünglich *auch auf die sechs leeren, vielleicht auch auf die drei teilweise von den Thüren eingenommenen Wandfelder erstreckte*, und daß dort die irdischen Vorgänge des Romans, namentlich die Ereignisse in Psyche's Feenpalast, Platz finden sollten. Ein schriftliches Zeugnis hierfür giebt es freilich so wenig, wie sich unter den erhaltenen Handzeichnungen hierher gehörige Entwürfe scheinen nachweisen zu lassen; von den bekannten, früher auf Raffael zurückgeführten Kompositionen Michaels von Coxcyen, die Agostino Veneziano und der Meister mit dem Würfel gestochen haben, kann in diesem Zusammenhange nicht füglich mehr die Rede sein (vergl. Förster, S. 82 ff.). Es ist aber auch, wenn man die Zeitverhältnisse bedenkt (Förster, S. 18 ff.), sehr wohl möglich, ja sogar sehr wahrscheinlich, daß der vermutete Gesamtplan unvollendet blieb und nicht über die Decken- und Zwickelbilder hinaus gefördert ward. Schon im Jahre 1511 war ein Teil der Malereien in der Farnesina begonnen, 1513 oder 1514 hatte Raffael seine Galatea gemalt, 1518 (Springer [2] S. 371, Anm. 17) waren die Psychebilder nicht ohne Zögerungen und Schwierigkeiten vollendet. So schleppte sich die malerische Ausschmückung der Villa, von allen Seiten mit Aufträgen überladen, wie Raffael war, zu Chigi's großem Leidwesen lange hin. Am 6. April 1520 starb Raffael, fünf Tage später folgte ihm Chigi. Unerfreuliche Zeiten brachen über seine Erben wie über seine Schöpfung herein. Wie die übrigen Wandfelder der Galateahalle, so blieben auch die großen Wände der Psychehalle ohne den sicherlich ursprünglich geplanten malerischen Schmuck; erst viel später wurde ein dürftiger Ersatz geschafft. Vielleicht gelingt es einem Kundigeren — ich denke vor allen an A. Springer — die vorgetragene Vermutung über den ursprünglichen Plan Raffaels durch irgend eine mir entgangene Andeutung oder Spur zu bestätigen — oder sie zu widerlegen.

Straßburg i. Els. Ad. Michaelis.

Kunstlitteratur und Kunsthandel.

Die Meister der Holzschneidekunst.

Ein Werk unter dem Titel „The Masters of Wood-Engraving" (Die Meister der Holzschneidekunst), dessen Erscheinen in London demnächst zu erwarten steht, empfiehlt sich durch ganz besondere Ansprüche der Beachtung aller Freunde des Holzschnitts und zumal allen Vorständen von öffentlichen Bibliotheken und Kupferstichkabineten. Der Verfasser dieses Werkes ist W. J. Linton, der berühmte, in der Ausübung seiner Kunst ergraute englisch-amerikanische Holzschneider, der noch jetzt, in seinem fünfundsiebzigsten Jahre, rüstig die Feder und gelegentlich auch sogar noch den Stichel führt. Daß eine Geschichte des Holzschnittes, von einem bewährten Holzschneider verfaßt, eigenartige Vorteile bietet, braucht nicht hervorgehoben zu werden. In Lintons Falle kommt aber noch hinzu, daß er nicht nur einseitiger Praktiker ist, sondern sich auch als Dichter und Pamphletist, zumal auf politischem Gebiete, einen Namen gemacht hat. Der Autor ist also nach allen Seiten hin unzweifelhaft kompetent. Daß er, als Vertreter einer älteren Generation, den neuesten Bestrebungen in seinem Fache nicht immer rückhaltslos zugethan ist, darf uns dabei nicht wundern. Es ist aus mehreren seit einer Reihe von Jahren erschienenen polemischen Schriften Lintons genugsam bekannt, daß er gegen die sogenannte „neue Schule" entschieden Front ge-

macht hat, und es steht natürlich zu erwarten, daß er in seinem neuesten Werke dieser Stellung treu bleiben werde. Das thut aber nichts zur Sache, selbst wenn es seinen Äußerungen, so weit der modernste Holzschnitt in Betracht kommt, in den Augen der Vertreter des letzteren etwas von dem Anschein einer Parteischrift geben sollte. Das Buch wird eben die Arbeit eines Künstlers sein, der darin das Glaubensbekenntnis niederlegt, welches er sein ganzes Leben lang vertreten hat. Außer durch die Kompetenz des Autors empfiehlt sich das angekündigte Werk aber auch noch durch andere Vorzüge. Was für deutsche Forscher darin von besonderem Interesse und Wert sein dürfte, sind die Abschnitte über den englischen Holzschnitt seit Bewick. Obgleich Linton denselben keineswegs ungebührlich in den Vordergrund drängen wird, so wird er demselben doch den ihm gebührenden Rang anweisen und wird ihn von einer Seite beleuchten, die in Deutschland, wo man sein Wesen und seine Bedeutung noch nicht genügend erfaßt hat, besondere Aufmerksamkeit verdient. Ein weiterer Vorzug wird endlich in den ca. 200 Textillustrationen und 48 Tafeldrucken zu suchen sein, welche dem Buche beigegeben werden sollen. In einem Werke über vervielfältigende Kunst, welches sich nicht nur mit dem Gegenständlichen der Darstellungen, sondern auch mit deren Technik befaßt, ist es nämlich ganz unerläßlich, daß die Illustrationen nicht in verkleinertem Maßstabe, sondern in der Originalgröße wiedergegeben werden. Trotzdem diese Forderung anscheinend selbstredend ist, ist sie jedoch bis jetzt in keinem Werke über den älteren Holzschnitt, so weit mir dieselben wenigstens bekannt geworden sind, beachtet worden. Man erinnere sich nur z. B. der lächerlichen Reduktionen der großen Dürerschen und Jegherschen Schnitte in Jackson und Chatle's Buche. Es wird dieser Anforderung also hier zum erstenmal entsprochen werden und zwar mit solcher Konsequenz, daß Schnitte, welche selbst bei dem gewählten Folioformat sich nicht ganz geben lassen, lieber nur fragmentarisch als in Verkleinerung abgedruckt werden sollen. Um nun aber denen zu genügen, die sämtliche Schnitte unverkürzt haben möchten, werden in einer noch größeren Ausgabe auch die größten Schnitte voll abgedruckt werden, und es wird denselben außerdem noch der ganze „Triumphwagen" Dürers, ebenfalls in Originalgröße, beigegeben werden. Die Herstellung der Illustrationen, soweit nicht Originalstöcke benutzt werden können, geschieht auf dem Wege photomechanischer Faksimilirung, bietet also die Garantie größtmöglichster Treue. Beide Ausgaben, die kleinere in 500, die größte in 100 Exemplaren, werden nur an Subskribenten abgegeben. Die reich illustrirten Prospekte sind auf briefliche Anfrage zu haben bei dem Verfasser, W. J. Linton, 4 Trafalgar Square, Charing Croß, London. Und hiermit sei den Lesern der „Chronik" dieses eminente Prachtwerk angelegentlich empfohlen.

Roxbury, Mass. im August 1888.

S. R. Koehler.

J. N. von Wilmowsky, Römische Mosaiken aus Trier und dessen Umgebung. Trier 1888 Kommissionsverlag der Fr. Lintzschen Buchhandlung. XVI und 23 S. 4°. Hierzu ein Heft mit neun kolorirten Tafeln in Großfolio.

Mit der Herausgabe des nachgelassenen Werkes des Domkapitulars Wilmowsky über römische Mosaiken in und bei Trier hat die Gesellschaft für nützliche Forschungen in Trier sich wie ihrem verstorbenen Mitgliede ein schönes Denkmal gesetzt. Die neun Tafeln Zeichnungen sind mit ungemeiner Genauigkeit und großer Treue gezeichnet, ohne gerade sklavisch die argen Inkorrektheiten der provinziellen Mosaikarbeiten wiederzugeben; und trefflich wie die Aufnahmen Wilmowsky's ist die lithographische Wiedergabe der Mosaiken, die jetzt zum grösseren Teil für immer verloren sind. Der Text zerfällt in zwei Teile. Zunächst giebt Felix Hettner (der hochverdiente Direktor des trierischen Provinzialmuseums und Sekretär der Gesellschaft für nützliche Forschungen, zugleich Herausgeber des Buches) Auskunft darüber, wie Manuskript und Vorlagen zur Publikation gelangt sind; daran fügt derselbe Gelehrte eine nüchterne und methodische Kritik über Wilmowsky's Anschauungen und Versuche, die trierischen Mosaiken chronologisch zu bestimmen, und versucht seinerseits — durch Erweiterung des Stoffes mittelst Heranziehung der zahlreichen südgallischen Mosaiken — die Entwickelung des Mosaiks in Gallien und Trier darzulegen (p. I—XVI). Dann folgt Wilmowsky's hinterlassener Text aus dem Jahre 1874, zusammengestellt und diktirt, als der ehrwürdige Domkapitular schon erblindet war: außer Fundnotizen und Erläuterungen der veröffentlichten Tafeln zugleich eine Zusammenstellung und Chronologie aller ihm bekannt gewordenen Mosaiken in und bei Trier enthaltend (S. 1—22). Im Gegensatz zu Hettner, welcher diesem Texte mannigfache Nachträge, Berichtigungen und Erweiterungen beigefügt hat, werden die Mosaikfußböden fast sämtlich später — im wesentlichen erst unter und seit Valentianus I. und Gratianus — angesetzt, wozu auch mir keine zwingenden Gründe vorzuliegen scheinen. Ebenso erfreulich und dankenswert wie die jetzt erfolgte Veröffentlichung der „römischen Mosaiken" ist die Mitteilung, daß auch ein zweites nachgelassenes Werk Wilmowsky's über Triers „römische Wandmalereien" mit sieben kolorirten Abbildungstafeln von der Ge-

sellschaft für nützliche Forschungen herausgegeben werden wird. Referent kann nur wünschen, daß dies unter Hettners kundiger Leitung recht bald geschehen möge, — der klassischen Archäologie wird dadurch in reichem Maße Förderung zu teil!

H. Heydemann.

Denkmäler griechischer und römischer Skulptur in historischer Anordnung. Unter Anleitung von Heinrich Brunn, herausgegeben von Friedrich Bruckmann. Imperialformat. München 1888. Lieferung 2—6.

Rüstig schreitet die Veröffentlichung der Brunnschen Denkmäler griechischer und römischer Skulptur, welche seit Anfang dieses Jahres begonnen (vgl. Ztschr. XXIII, S. 237), vorwärts: es liegen zur Zeit sechs Lieferungen oder dreißig Tafeln vor, und jede neue Lieferung erfüllt ganz die gemachten Versprechungen, befriedigt völlig die gehegten Erwartungen, bereitet überall Genuß und Freude. Die Wiedergabe der Denkmäler ist trefflich; die Irrungen, welche durch falsche Beleuchtung wie zu große Nähe des photographischen Apparates leicht entstehen und die Genauigkeit der Wiedergabe zumal bei den Köpfen nicht selten beeinträchtigen, sind vermieden, und die Originale kommen mit allen stilistischen Eigenheiten und allen künstlerischen Feinheiten zu vollkommenster Geltung. Nur der schöne Koretopf der Münchener Glyptothek (Lief. III, Nr. 13) bringt leider das Original nicht in der ganzen Wunderherrlichkeit seiner Vollendung zum Ausdruck: die zahlreichen Flecken des Marmors drängen sich allzusehr vor; die Herbigkeit und Strenge der Erscheinung überwuchern die stille Anmut der Formen und lassen die große Schönheit der Arbeit nicht recht zu Wort kommen[1] — hätte der Kopf vielleicht nach einem Abguß wiedergegeben werden sollen? Die Auswahl der Denkmäler betreffend, so ist vorläufig die ältere werdende Kunst vor den Perserkriegen wie die neuere vollendete Entwickelung nach denselben gleichmäßig bedacht: späterhin werden die Kunstwerke aus dem Zeitalter des Perikles, Alexanders und der Diadochen wohl überwiegen müssen, wenn die schöne Sammlung zur Verbreitung antiker Kunstkenntnis nach Möglichkeit beitragen soll. Denn so lehrreich und erfreulich für den Archäologen und Kunstforscher die Werke der sich erst zur Vollkommenheit entwickelnden Kunst sind, so wünschenswert sind andererseits für den gebildeten Kunstfreund Denkmäler der vollendeten Kunst, welche die duftenden Blüten und saftigen Früchte jener Blätteransätze und Knospen in voller Frucht und Herrlichkeit uns erhalten zeigen. Unter den Darstellungen der älteren Kunst möchte ich besonders auf die drei Phototypien von bisher nur sehr mangelhaft veröffentlichten[1] Torsen und Köpfen aus dem Heiligtum des ptoischen Apollon aufmerksam machen (Lief. III, Nr. 11, 12); ferner auf die Figuren aus den Giebeln des Athenatempels auf Ägina (Lief. V und VI, Nr. 23/28), welche hoffentlich noch durch den besterhaltenen griechischen Promachos des Westgiebels und durch den von Thorwaldsen so meisterhaft ergänzten, auf den Rücken gefallenen Griechen des Ostgiebels vermehrt werden, um alle stilistischen Eigenheiten der äginetischen Kunstblüte vollständigst vorzuführen. Von den Werken der vollendeten Kunst hebe ich besonders die Nereide aus Epidauros hervor (Lief. IV, Nr. 19)[2], die an Schönheit und Keuschheit ihre italienischen Schwestern weit überragt und uns von den Schöpfungen des Skopas den annäherndsten Begriff giebt; dann den gewaltigen Satyrtorso der Florentiner Uffizien (Lief. VI, Nr. 29), dessen dem Torso des Belvedere vergleichbare Körperbehandlung erst hier zu allgemeinerer Kenntnis und Bewunderung gelangen wird[3]; ferner den kolossalen Krieger von der Hand des Agasias Menophilos' Sohn aus Ephesos, welcher auch in künstlerischer Hinsicht ein richtiger Vetter des borghesischen Agasias ist (Lief. II, Nr. 9: vgl. Löwy Bildhauerinschriften, Nr. 287 ff.); endlich die beiden Windgötter Boreas und Zephyros vom Turm des Andronikos Kyrrhestes (Lief. VI, Nr. 30), deren trefflicher Entwurf und dekorative Ausführung erst in dieser Wiedergabe zu eindrücklicher Geltung kommen.

Es ist von der verehrlichen Redaktion dieser Zeitschrift die Befürchtung ausgesprochen worden, daß auf Kosten der Sammlungen von Athen und München die übrigen Museen stiefmütterlich behandelt werden könnten. Referent vermag diese Befürchtung nach den vorliegenden Lieferungen, obgleich dieselben bisher mit nur einer einzigen Ausnahme (Lief. VI, Nr. 29) — Satyrtorso aus Florenz — sämtlich nur Athener und Münchener Antiken bringen, nicht zu teilen. Von griechischen Denkmälern, welche sich jetzt endlich in Athens Museen zusammenfinden, kann meines Erachtens in einer solchen Veröffentlichung niemals zu viel, niemals genug erscheinen: unter den bisher mitgeteilten athenischen Antiken ist keine, die man missen möchte — höchstens die beiden Reliefs Lief. IV, Nr. 17[4])

1) Sehr auffällig tritt auch die starke Asymmetrie der Gesichtshälften hervor.

1) Vergl. Bull. de corr. hell. X, 5 (= Journ. of hell. stud. VIII, S. 184); X, 6 und XI. 14; X, 4 (= Journ. l. c. S. 188.

2) Klein abgebildet Eph. archaiol. 1884 Tafel III 3 und 3a.

3) Vergl. dazu III. Hall. Winckelmannspr. Taf. V, S. 75 Nr. 520.

4) Abg. Eph. archaiol. 1886 IX und Schöne Gr. Rel. 29, 122 (= Bull. de corr. hell. IV, 6; Studniczka Beitr. S. 81, 23).

hätten vielleicht wegbleiben können, da die wagenbesteigende Göttin Lief. V, Nr. 21 als stilistische Probe altattischer Flachreliefskulptur allenfalls genügt. Aber ich wiederhole: griechische Kunstwerke können nimmer genug vorgeführt werden; auch hier gilt das Horatianische: vos exemplaria graeca nocturna versate manu, versate diurna — man vergleiche als Beweis z. B. nur die griechische Kopie des Praxitelischen Hermes, die Grabfigur von Andros (Lief. IV, Nr. 18) mit der römischen Kopie desselben Meisterwerkes, dem sog. Antinoos des Belvedere! Was aber die Münchener Antiken betrifft, so ist — mit einer Ausnahme — wenigstens bisher keine Skulptur gegeben, die nicht in einer Geschichte der griechisch-römischen Kunst eingehender zu berücksichtigen oder kurz zu erwähnen wäre. Jene eine Ausnahme bilden die beiden Satyrköpfe der Tafel Nr. 5 (Lief. I), welche allerdings nicht die Wichtigkeit haben, um unbedingt notwendig einer Sammlung von Denkmälern antiker Skulptur eingereiht zu werden, welche die Entwickelung der klassischen Kunst vorführen sollen. Das gilt aber z. B. nicht von dem sog. Antiochos Soter (Lief. II, Nr. 10[1]), der nur ohne die moderne Büste und größer hätte mitgeteilt werden können: ob Hellene oder Römer, was ich nicht zu entscheiden wage, immerhin ist der Kopf von so bedeutendem künstlerischen Werte und von so charakteristischer Behandlung für die Porträtkunst der späteren Diadochenzeit, daß ihm die Aufnahme in die „Denkmäler griechischer und römischer Skulptur“ zweifellos gebührt[2]) Möge das großartige Werk stetig fortschreiten!

August 1888. **H. Heydemann.**

—y. **Die Geschichte der Malerei**, von Alfred Woltmann begonnen und von Karl Woermann fortgeführt, liegt jetzt mit der 22. Lieferung vollendet vor. Das stattliche Werk, das eine mehr als zwölfjährige Arbeit erfordert hat, zerfällt in drei Bände, von denen der dritte seines Umfanges wegen in zwei Hälften geteilt ist, so daß das Ganze eigentlich vier Bände bildet. Der erste Band, die Malerei des Altertums und des Mittelalters umfassend, 31 Bogen stark, ist bis auf die von Woermann behandelte Antike, ganz Woltmanns Werk und wurde 1878 im Dezember vollendet. Am 6. Febr. 1880 starb der vielversprechende Kunsthistoriker im jugendlichen Alter in Mentone, nachdem er den zweiten, die Renaissancezeit behandelnden Band nicht ganz bis zur Mitte geführt hatte Professor Janitschek in Straßburg brachte dann, dem Wunsche des Verstorbenen entsprechend, das die Schulen von Bologna und Ferrara behandelnde Kapitel zu Ende und überließ die weitere Arbeit dem später zum Direktor der Dresdener Galerie berufenen Professor Dr. Karl Woermann in Düsseldorf. Das Unternehmen war inzwischen schon über den ursprünglich vorgesehenen Rahmen hinausgewachsen. Die Renaissance erforderte naturgemäß eine breitere Behandlung, und so wuchs der ihr gewidmete Band bis zu 50 Druckbogen heran. Das 17. Jahrhundert konnte dagegen nicht zurückstehen, und da auch das 18. Jahrhundert noch zu seinem Rechte kommen mußte, schwoll der dritte Band über das Maß des zweiten hinaus, so daß die Zweiteilung desselben im Interesse der Handlichkeit geboten schien Jeder dieser Teile hält 35 Bogen, denen elf Seiten mit Nachträgen und Berichtigungen und ein 2450 Namen aufzählendes alphabetisches Künstlerregister hinzugefügt ist. Die Gesamtzahl der Illustrationen, die bis auf wenige in Holzschnitt und fast durchweg vorzüglich ausgeführt sind, beträgt 702. Rein äußerlich betrachtet ist die Arbeitsleistung, welche den weitschichtigen Stoff mit sorgfältiger Benutzung aller vorhandenen litterarischen Hilfsmittel überwand, eine außerordentliche und voller Anerkennung wert. Sie hat ein Werk zu stande gebracht, das zum zweitenmal so leicht nicht wieder unternommen werden dürfte.

* **Heinrich Brunns „Geschichte der griechischen Künstler“**, das Jugendwerk des berühmten deutschen Archäologen, erscheint soeben (bei Ebner & Seubert in Stuttgart) in zweiter vollständig umgearbeiteter Auflage. Die Einteilung wird nach der dem ersten Hefte vorgedruckten Inhaltsübersicht durchaus mit der ersten Auflage übereinstimmen. Im Detail dagegen dürfte das Werk zahlreiche Nachträge und Verbesserungen erfahren, wie dies der lebhafte Fortschritt der archäologischen Studien und die stete Beteiligung des Autors an demselben mit sich bringt. Der Druck ist gedrängter, die Ausstattung viel geschmackvoller als die der ersten, vor dreißig Jahren erschienenen Auflage. Das Werk soll mit etwa fünfzehn Lieferungen vollendet sein.

Konkurrenzen.

pp. **Aus Bremen.** Für die Errichtung eines Kaiser-Wilhelm-Denkmals in Form eines Reiterstandbildes ist aus freiwilligen Beiträgen die Summe von 220000 Mark zusammengebracht und eine engere Konkurrenz unter zehn hervorragenden Künstlern erlassen worden. Man sieht hier mit Spannung dem Ergebnis dieses Wettbewerbes entgegen, da die Meinungen über die zu wählende Gestalt des Denkmals sowohl, als auch über den Platz geteilt sind. Mag nun die Konkurrenz ausfallen, wie sie will, auf jeden Fall sollte man sich vor Vergebung des Auftrages über den Denkmalsplatz schlüssig machen, damit nicht, wie es in Leipzig der Fall war, sich eine Streitfrage unerquicklicher Art aus der Angelegenheit entwickele. Am meisten Meinung ist für den Platz neben dem Rathause vorhanden. Die prächtige Renaissancearchitektur des letzteren würde für das Denkmal eine treffliche Folie abgeben.

=tt. **Kaiser-Wilhelm-Denkmal in Mannheim.** Das Centralkomitee für das Kaiser-Wilhelm-Denkmal in Mannheim hat ein Preisausschreiben zur Erlangung von Modellskizzen erlassen. Es wird eine Reiterstatue in Bronzeguß auf Syenitsockel und zwar auf dem Schloßplatze mit der Vorderseite gegen die Stadt beabsichtigt. Am Sockel sollen auf Mannheim bezugnehmende geschichtliche Ereignisse, wie der Rheinübergang bei Mannheim am 1. Januar 1814, in Reliefs angebracht werden. Verlangt wird ein Gipsmodell, Roß und Reiter von der Standfläche des Pferdes bis zur Helmspitze 80 cm hoch. Der Kaiser soll mit dem Helm auf dem Haupte in natürlicher volkstümlicher Auffassung dargestellt werden. Die Gesamtkosten für die Ausführung, Modell, Guß und Sockel, alles inbegriffen, an Ort und Stelle fertig aufgestellt, sollen nicht über 180000 Mark betragen. Zur Preisbewerbung ausschließlich zugelassen sind Künstler von deutscher Geburt oder solche, welche im deutschen Reiche ansässig sind, und deutsch-österreichische Künstler. Der Wettbewerb ist ein anonymer, mit drei Preisen von 4000, bez. 2000 und 1000 M. Als Einlieferungstermin ist der 1. Dez. festgestellt.

---

1) Vergl. dazu Wolters Arch. Ztg. 1884 XII, S. 157 ff.

2) Über die Wichtigkeit oder Aufnahmswürdigkeit der von Brunn ausgewählten Denkmäler haben wir uns keine Bemerkung erlaubt, sondern es nur für dem Werke zuträglich erklärt, wenn in der Berücksichtigung der verschiedenen Museen eine größere Mannigfaltigkeit eingehalten würde als bisher. Und damit wird der geehrte Herr Referent denn auch wohl einverstanden sein. Soeben ist die siebente Lieferung erschienen, die achte angekündigt, und immer noch bringen die Tafeln nichts aus London, Berlin, Paris, Rom u. s. w.! Das scheint uns nicht das richtige Verfahren.

Anm. d. Red.

Preisverteilungen.

x.— **Aus Mainz.** Das Preisgericht für den Bau eines Konzerthauses der Liedertafel hat den ersten Preis dem Architekten Bruno Schmitz in Berlin, den zweiten dem Architekten Karl Hecker in Düsseldorf zuerkannt.

Personalnachrichten.

— **Der Geh. Regierungsrat Prof. C. W. Hase** der Altmeister moderner Baukunst in mittelalterlicher Weise, besonders des mittelalterlichen Backsteinbaues, hat am 2. Oktober die Feier seines 70. Geburtstages begangen. Von der Bauhütte zum weißen Blatt sowie anderen Schülern und Freunden des verehrten Lehrers der Baukunst ist ihm bei dieser Gelegenheit eine ansehnliche Summe zu einer C. W. Hase-Stiftung für Studierende der mittelalterlichen Kunst übergeben worden. Ebenfalls ist zu diesem Tage von der Bauhütte das erste Heft der „Architektur der hannoverschen Schule“ (Verlag von E. A. Seemann), mit dem Bilde des Jubilars, veröffentlicht worden.

Kunst- und Gewerbevereine.

H. A. L. **Sächsischer Kunstverein.** Der unlängst erschienene Rechenschaftsbericht des sächsischen Kunstvereins für das Jahr 1887 verzeichnet einen Rückgang der Mitgliederzahl und der Mitgliederbeiträge, indem nur 2671 mit 40065 M. gegen 2703 mit 40545 M. im Vorjahr vereinnahmt wurden. Obwohl sich der Besuch der Ausstellungen durch Nichtmitglieder gehoben hat (1920 M. 50 Pf. gegen 1659 M. 50 Pf. im Vorjahr) ist dadurch der ebenerwähnte Ausfall nicht gedeckt worden, so daß mit Rücksicht auf den vermehrten Aufwand für Verwaltungszwecke nur die Summe von 22026 M. 50 Pf. gegen 23937 M. im Vorjahre für den Ankauf von Kunstwerken zur Verlosung verwendet werden konnte. Für dieselbe wurden im Ganzen 53 Kunstwerke erworben, darunter 38 Oelgemälde im Werte von 1500 bis 25 Mark. Von Privaten wurden 68 Nummern der Ausstellung angekauft, darunter 50 Oelbilder. Der gesamte durch den Kunstverein bewirkte Absatz belief sich auf 36907 M. Die meisten der ausgestellten Kunstwerke stammten natürlich aus Dresden, von den übrigen deutschen Kunststädten hat sich München am meisten bei den Dresdener Ausstellungen beteiligt. Durch den Tod Seiner Majestät des Kaisers Wilhelm hat der Verein eine nicht unerhebliche Einbuße erfahren, da derselbe zehn Aktien gezeichnet hatte. Doch sind dieselben noch einmal nach dessen Ableben berichtigt worden.

Sammlungen und Ausstellungen.

pp. **Aus Bremen.** Im Jahre 1890 soll hier eine „Nordwestdeutsche Gewerbeausstellung“ verbunden mit einer Kunstausstellung veranstaltet werden, zu welchem Zwecke bereits ein ansehnlicher Garantiefonds gezeichnet wurde, so daß das Unternehmen gesichert erscheint. Die Ausstellungsgebäude werden in dem nach Plänen des Landschaftsgärtners W. Benque angelegten und nunmehr vollendeten Bürgerparke errichtet, welcher für die Ausstellung einen anmutigen Rahmen bilden dürfte.

Vermischte Nachrichten.

tt. **Neue katholische Pfarrkirche in Pforzheim.** Am 23. September fand die Grundsteinlegung der neuen dem heil. Franz von Assisi gewidmeten katholischen Pfarrkirche in Pforzheim statt. Der Entwurf zu dieser dreischiffigen gewölbten Säulenbasilika rührt von Baurat Adolf Williard her. Der Bauplatz für die neue Kirche ist sehr günstig gewählt, nächst dem Eisenbahnhofe, an der höchsten Stelle, die bisher in Pforzheim zur Bebauung gelangt ist. Im Westen des Neubaues wird sich eine dreibogige Vorhalle erheben, ähnlich wie es bei der Abteikirche von Maulbronn der Fall ist. Der Turm, zwischen Seitenschiff und Chor gestellt und 55 Meter hoch, erhält ein Kuppeldach. Der ganze Außenbau wird aus rotem Pfinzthäler Sandstein im Sinne toskanischer Hochrenaissance ausgeführt. Der Voranschlag beträgt 268000 Mark.

Vom Kunstmarkt.

x **Münchener Kunstauktion.** Zwei bedeutende Gemäldegalerien Deutschlands, diejenige des Freiherrn Theodor von Crailsheim-Rugland und diejenige des verstorbenen Freiherrn Heinrich von Wültnitz auf Hoppenrade, sowie die Porzellanfigurensammlung des ersteren kommen im Auftrage der Erben am 16. Oktober und den folgenden Tagen in München in den Centralsälen unter Leitung des Kunstexperten Karl Maurer zur Versteigerung. Zugleich wird die Gemäldegalerie des verstorbenen Grafen Memmo, bisher im Palazzo Labbia in Venedig, mit obigen Sammlungen versteigert. Der Katalog weist sowohl hervorragende Gemälde alter Meister der italienischen, deutschen und niederländischen Schule, als auch eine große Anzahl trefflicher moderner Gemälde teils deutschen, teils französischen Ursprungs auf.

Zeitschriften.

L'Art. Nr. 584 u. 585.
Rubens au musée de l'Ermitage. Von Emile Michel. — Les statues brisées. Von Philibert Audebrand. — Les femmes à l'académie de peinture. Von G. de Léris. — Michel Barthélemy Ollivier. Von L. Bénédite.

Die graphischen Künste. Heft 4.
Die Fürstlich Liechtensteinsche Galerie in Wien. — Peter Paul Rubens. — Die Gemäldegalerie der königl. Museen in Berlin. Von J. Meyer u. W. Bode, besprochen von Anton Springer.

Chronik für vervielfältigende Kunst. Nr. 5.
Ueber Kataloge für Ornamentstichsammlungen. Von v. Ubisch. — Ein Pariser Brief über die graphischen Künste im Salon von 1888. — Ein bisher unbekannter Stich von Albr. Altdorfer. Von Max Lehrs.

The Magazine of Art. Oktober.
John Sell Cotman. Von Fred. Wedmore. — Art in the theatre. Von Lewis Wingfield. — Art and handicraft. Von Lewis F. Day. — The late Frank Holl. Von M. H. Spielmann. — The language of line: of relief. Von Walter Crane. — Kensington fifty years ago. Von W. E. Loftie. — The Kepplestone Collection. Von James Dow.

Allgemeine Kunstchronik. Nr. 37—39.
Aus der Mozartstadt. Von R. v. Perger. — Johs. Benk. Von Helene Magyar (Schluss). — Aus dem Münchener Glaspalast. Von G. Ramberg (Schluss). — Historische Landschaften in Niederösterreich. Von Eugen Guglia. — Ein engl. Tiermaler (B. Riviere). Von Alex. Braun. — Zur Geschichte des Friedrichsdenkmals in Berlin. Von E. Guglia. — Salzburger Kunstschätze. Von Dr. Ed. Leisching. — G. v. Mészöly. Von H. Glücksmann.

Die Kunst für Alle. IV. Jahrg. Heft 1.
Die Münchener Ausstellungen von 1888: Die Bildhauerei. Von F. Pecht. — Auf Frauenchiemsee. Von Karl Raupp.

Gewerbehalle. Nr. 10.
Musikpavillon und Atelier I. K. K. Hoheit der Erzherzogin Klothilde in Alcsuth. Von F. Novák in Budapest. — Kartusche u. Postamentverzierung aus dem Schloss zu Schleissheim, aufgen. von H. Kirchmayr. — Zierschrank mit farbigen Holzeinlagen, entw. und ausgef. von Hunsinger in Paris. — Schmiedeeisernes Fenstergitter im Berliner Kunstgewerbemuseum, aufg. von B. Schaede. — Ausziehtisch aus Furnes, vläm. Kanne aus Gent, vläm. Handtuchhalter aus der Altertümersammlung in Gent, aufgen. von Prof. F. Ewerbeck. — In Messing gegossene Beschläge im Berl. Kunstgewerbemuseum, aufgen. von G. Keppler. — Bodenfliesen, aufgen. von † Prof. E. Herdtle.

Architektonische Rundschau. Heft 12.
Wohnhaus des Architekten J. J. Winders in Antwerpen (Grundriss, Vorderansicht, Gartengebäude, Hausthür.) — Geschäftshaus für die deutsche Lebens-, Pensions- und Rentenversicherungsgesellschaft in Potsdam, von Schmieden, von Weltzien und Speer. — Brunnen in Oberehnheim, aufgen. von J. Cades. — Villa in Königswinter am Rhein, von Erdmann und Spindler. — Entwurf für die Börse in Amsterdam, von Prof. G. Frentzen. — Villa des Herrn F. L. in Brialegg im Tirol, von Prof. E. Bischoff.

Oud Holland. Nr. 2.
De Haagsche schilders Joachim en Gerard Houckgeest. Von A. Bredius. (Mit Facsimile.) — Het nieuwe Doolhof. „In de Oranje Pot“ te Amsterdam. Von N. de Roever. (Mit Abbild.) — Philip Angel's Lof der schilderkonst. Von P. J. Frederiks. — Jets over Martinus Saeghmolen. Von A. Bredius und N. de Roever. (Mit Facsimile.) — Aanteekeningen omtrent eenige Dordrechtsche schilders. Von G. H. Veth. III. — Abraham van Conicksvelt. — Een drietal brieven van Hendrik Goltzius. Von N. de Roever. (Mit Facsimile.) — Een en ander omtrent P. C. Hooft en zijn geslacht. Von Ch. M. Dozy.

Über

Marshall,

Spaziergänge eines Naturforschers.

bringt die Nationalzeitung (Nr. v. 17. VII. 88) eine längere glänzende Besprechung, der wir folgendes entnehmen:

Herr Marshall ist ein mit echtem Humor begabter wissenschaftlicher Kleinmaler, der dem anscheinend bedeutungslosesten Vorkommnis in der sogenannten organischen Natur die anziehendsten Betrachtungen und Belehrungen abzugewinnen vermag. .... Er besitzt die seltene, aber dafür um so liebenswertere Gabe, seine bedeutende, auf entlegene Gebiete sich erstreckende Belesenheit und seine nicht minder umfassende Sachkenntnis, nach Art wahrhaft vornehmer Menschen, in der zuvorkommendsten Weise darzubieten, ohne auch nur einen Augenblick lästig zu werden. ... Kurz, Marshall ist ein naturwissenschaftlicher Unterhalter von solch einer einnehmenden Eigenart, wie etwa Riehl in kulturgeschichtlicher, man kommt unter seiner Führung aus der Anregung nicht heraus. ....

Ebenso geschmackvoll jedoch wie die inhaltliche Anordnung ist auch die **Ausstattung des Buches**, die von einem künstlerisch angelegten Sinne des Verfassers Kunde giebt. Die Zeichnungen, welche Albert Wagen dem Buche beigegeben, erscheinen wie phantastisch humoristische Begleiter der einzelnen Abschnitte des Werkes, sie fügen sich dem Inhalte derselben auf das beste an. Sie bilden gleichsam die künstlerischen Umrahmungen der einzelnen Kapitel. Solch einem allseitig gelungenen Werke eine Empfehlung mit auf den Weg zu geben, ist eine um so angenehmere Aufgabe, als man nicht gerade sehr oft in der Lage ist, dieselbe erfüllen zu können.

Der Preis des Werkes ist kart 8 Mark, in Prachtbd. geb. 10 Mark.

Verlag des Litterarischen Jahresberichts (Artur Seemann) in Leipzig.

Gemälde alter Meister.

Der Unterzeichnete kauft stets hervorragende Originale alter Meister, vorzuglich der niederländischen Schule, vermittelt aufs schnellste und sachverständigste den Verkauf einzelner Werke, wie kompl. Sammlungen und übernimmt Aufträge für alle grösseren Gemäldeauktionen des In- und Auslandes.

Berlin, W., Potsdamerstrasse 3. (27) **Josef Th. Schall.**

Kunstauktion.

Die bedeutenden Gemäldegalerien des **Theodor Freiherrn von Crailsheim-Rugland**, des † **Heinrich Freiherrn von Wülknitz** auf **Hoppenrade** und des † **Grafen Memmo, Palais Labia in Venedig** werden den 16. Oktober 1888 und folgende Tage in **München „Centralsäle“** versteigert. Die Sammlungen, über 450 Nrn., enthalten Meisterwerke ersten Ranges und sind die Namen:

Achenbach, Adam, Bossuet, Bürkel, Bassano, Carriera, Contarini, Delaroche, von Enhuber, Eeckhout, Feuermüller, Fries, Gail, Haushofer, Helst, Hess, Kaltenmoser, Lorain, Morgenstern, Muttoni, Omeganck, Robert, Roqueblanc, C. Rottmann, Stanley, E. Schleich, Tiepolo, Tisio, F. Voltz, Varotari, Vivarini, A. und R. Zimmermann etc. vertreten.

Zugleich kommt die von **Crailsheim**'sche Porzellanfiguren-Sammlung meist **Alte Meissner**) zur Versteigerung.

Kataloge gratis.

Im Auftrage der Erben:
Carl Maurer,
gerichtlich verpflichteter Kunstexpert,
Schwanthalerstr. No. 17½, III.

Kunsthandlung Hugo Grosser in Leipzig.
Vertretung und Musterlager von
Ad. Braun & Co., Phot. Anstalt in Dornach.

Neue Reproduktionen französischer Goldschmiede und Ornamentwerke des XVII. u. XVIII. Jahrhunderts.

Pierre Germain.

Eléments d'orfèvrerie. Paris 1748
Vorzügliche Faksimile-Reproduktion des seltenen Originalwerkes in 100 Lichtdr.-Tafeln. 2 Bde. 4° in 2 Kartons. Preis **M. 40.**

Recueil des oeuvres de

J. A. Meissonnier

Ein Band Folio mit 100 Bll. Faksimile der besten Entwürfe und Zeichnungen des berühmten Meisters. In Karton **M. 48.**

Recueil des oeuvres de

Gille-Marie Oppenord.

Ein Band Folio mit 120 Bll. Faksimile. In Karton **M. 48.**

Cent modèles inédits
de l'orfévrerie française des XVII. et XVIII. siècles

par Royaux, de Launay, Roëttiers, Germain etc.
Ein Band gr. Folio. Mit 100 Lichtdr.-Tafeln. In Karton **M. 64.**

Neuere **Kataloge** über unser antiquarisches Lager:
218. 221. Malerei, Kupferstichkunde, Holzschnittwerke, Mss. mit Miniaturen. 217. Kunstgewerbe. — 225. Architektur.

Soeben erschien u. wird auf Verlangen gratis versandt:
Lagerkatalog 229 (Supplement zu Katalog 218, 221, 217 u. 225): Kunst, Kunstgewerbe u. Architektur.

Frankfurt a. M. Rossmarkt 18. **Joseph Baer & Co.**

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

HOLBEIN UND SEINE ZEIT.

Von **Alfred Woltmann.**
Zweite, umgearbeitete Auflage.
Mit vielen Illustrationen.
geb. 15 Mark 50 Pf.

Anton Springer,

Raffael und Michelangelo.

Zweite, verbesserte und vermehrte Auflage in 2 Bänden gr. 8. Mit vielen Illustrationen. 2 Bände engl. kart. M. 21. — in Halbfranzband M. 26. —.

Grosse Kölner Kunstauktion.

1) Die **Kunstsammlung** des Herrn **Hippolyt Meurer** in **Köln.**

2) Die **Sammlung antiker Möbel** aus dem Nachlasse des Herrn **Prof. Chr. Mohr** in **Köln.**

3) Die **Waffensammlung** des Herrn **A. Ullmann** in **München.**

Hervorragende Kunstgegenstände, Möbel, Waffen etc.

Versteigerung zu Köln
den 22.—27. Oktober 1888.

Illustrirte Kataloge ad 1) und 2) zu 1 Mark. ad 3) zu 3 Mark sind zu haben.

J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne), Köln.

Grosse Kölner Gemäldeauktion.

1) Die berühmte und bekannte **Gemäldegalerie** des Herrn Rittergutsbesitzers **Otto Pein** in **Berlin.**

2) **Die Gemäldesammlung** aus der Verlassenschaft des Hrn. Geheimrat **Dr. F. von Rinecker** in **Würzburg.**

Hervorragende Originalarbeiten älterer Meister aller Schulen in selten schönen, ausgesuchten Qualitäten. 132 Nummern.

Versteigerung zu Köln
den 29. und 30. Oktober 1888.

Kataloge mit 35 Phototypien und Kupferlichtbildern sind à 8 Mark zu haben.

J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne), Köln.

Vollständig

erschienen ist jetzt im Verlage von E. A. Seemann in Leipzig:

A. Woltmann und K. Woermann

GESCHICHTE DER MALEREI

4 Bände gr. Lex. 8
mit 702 Illustrationen und einem Namenregister.
Brosch. 66 M., geb. in Leinw. M. 74.50, in Halbfranz M. 78.50.

Neuer Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig.

Soeben erschien:

GRUNDZÜGE
DER
KUNSTGESCHICHTE
VON
ANTON SPRINGER.

Textbuch zur Handausgabe der kunsthistorischen Bilderbogen.

Dritte verb. Auflage des Textbuchs.

III. DIE RENAISSANCE IN ITALIEN.

27 Bogen gr. 8⁰. geb. **M. 1. 90.**

Das vierte Bändchen wird im November erscheinen.

Die „Allgemeine Zeitung"

(mit wissenschaftlicher Beilage und Handelszeitung)

früher in Augsburg erschienen

ist in Deutschland und Oesterreich durch die Postanstalten für 9 Mark vierteljährlich (6 M. **für die 2 letzten Monate, 3 M. für den letzten Monat des Quartals**) zu beziehen. Preis bei direkter Versendung unter Streifband monatlich 4 Mark (M. 5. 60 für die anderen Länder des Weltpostvereins).

Quartalpreis bei wöchentl. Versendung im Weltpostverein M. 12.

Probenummern nebst neuestem Quartal-Register gratis.

Leitartikel, wissenschaftliche und handelspolitische Aufsätze ꝛc. ꝛc. in Nr. 267 bis 273.

Bischof Stroßmayer. (II.) — Zur Lage in Spanien. — Finanzwissenschaft und Staatssozialismus. (I. IV.) — Noch einmal Bischof Stroßmayer. — Die bayerische Landeshagelversicherungsanstalt. — Die englischen Eisenbahnen.

Die dritte internationale Kunstausstellung in München. Von K. v. Vincenti. (X.) — Eine verschollene Etruskerstadt. Von Prof. E. Meyer. — Ein englischer Novellist. Von Dr. L. Kellner. — Die deutsch nationale Kunstgewerbeausstellung in München. Von H. E. v. Berlepsch. (XVI.) — Kraft- und Arbeitsmaschinenausstellung für das Deutsche Reich in München 1888. Von Hubert Steinach (V.) — Ein Achtundvierziger. Von K. Volkhausen. — Dichtung und Naturwissenschaft. Von J. Volkelt (I./II.) — Kuno Fischer über Goethe's Iphigenie. Von Fr. Meyer von Waldeck — Von der Berliner Kunstausstellung. Von Fr Mauthner. (IV. Schlußartikel.) — Neapel. Von Th. Trede. (I.) — Die neue Grillparzer-Ausgabe. Von J. Seemüller. (I./II.)

Die Jahresberichte der Fabrikinspektoren. (II.) — Der neue Staatsvertrag mit dem österreichisch-ungarischen Lloyd.

Aufträge für Streifbandsendungen an die
Expedition in München.

Geschichte der Holzbaukunst in Deutschland.

Von
Carl Lachner,
Direktor der Handwerksschule in Hildesheim.

Mit 234 Textillustrationen, 4 Farbendrucken und einer Radirung.
Hoch 4. Zwei Teile in einen Band geb. 20 M.

H. G. Gutekunst's KUNST-AUKTION in Stuttgart. No. 41.

Am 25. Oktober Versteigerung der Sammlung von Siegeln und **Kunst-Medaillen des 14—19. Jahrhunderts** aus dem Besitze des Herrn **Dr. Otto Seyffer** (410 Nummern) illustr. Katalog ℳ 1.

H. G. Gutekunst, Kunsthandlung, Olgastr. 1b.

Carl Triepel
KUNSTHANDLUNG, BERLIN
Jerusalemerstr. 13, am Dönhofsplatz.
Gemälde und Handzeichnungen alter Meister.
(39)

Bücher-Ankauf,

Bibliotheken u. einzeln z. hohen Pr.
L. M. Glogau. Hamburg. 23 Burstah.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von August Pries in Leipzig.

24. Jahrgang. 1888/89.

Kunstchronik

Nr. 2. 18. Oktober.

Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

Herausgeber:

Carl v. Lützow und Arthur Pabst

Wien, Theresianumgasse 25. — Köln, Wilhelmsring 22a

Expedition:

Leipzig: E. A. Seemann, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. Kühl, Jägerstr. 73.

Die Kunstchronik erscheint von Oktober bis Ende Juni wöchentlich, im Juli, August und September nur aller 14 Tage und kostet in Verbindung mit dem Kunstgewerbeblatt halbjährlich 6 Mark, ohne dasselbe ganzjährlich 8 Mark. — Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler in Leipzig, Wien, Berlin, München u. s. w. an.

Angeli's Porträt Kaiser Wilhelms II.

Wien, 3. Oktober 1888.

Der geschichtlich denkwürdige Tag, an welchem der junge deutsche Kaiser an der Seite seines hohen Verbündeten in die österreichische Residenz einzog, um ein neues lebendiges Zeugnis abzulegen von der Innigkeit der Beziehungen zwischen beiden Reichen, scheint mir der passendste Moment zu sein, um eines vor kurzem entstandenen und noch seiner Vollendung harrenden Bildnisses an dieser Stelle zu gedenken, in welchem unser berühmter Meister Angeli die Erscheinung des jugendlichen Herrschers zum erstenmal nach seiner Thronbesteigung künstlerisch wiedergegeben hat. Die hohe und wohlverdiente Gunst, deren sich der Wiener Porträtmaler bekanntlich seit Jahren am Hofe des Kronprinzen Friedrich Wilhelm, nachmaligen Kaisers Friedrich III., und seiner kunstsinnigen Gemahlin zu erfreuen hatte, ist ihm seitens des erlauchten Sohnes und Nachfolgers, des jetzigen Kaisers Wilhelm II., treu bewahrt geblieben. Schon im Sommer verlautete, der Künstler habe einen Ruf nach Potsdam erhalten und als Frucht seiner mehrtägigen Anwesenheit im dortigen Marmorpalais brachte Angeli vor kurzem den nach der Natur gemalten Studienkopf zu einem lebensgroßen Bildnis des Kaisers mit nach Wien. Als heute Mittag Wilhelm II. wenige Stunden nach seiner Ankunft in der k. k. Hofburg, das Atelier des Meisters in der Akademie am Schillerplatz besuchte, fand er das Bild bereits weit vorgeschritten; in wenigen Wochen dürfte es vollendet sein.

Kaiser Wilhelm II. erscheint darauf in ganzer Figur stehend neben einem mit sammetenem Teppich bedeckten Tisch, auf welchem die Insignien seiner Herrscherwürde, Krone, Szepter und Reichsapfel ruhen. Der Krönungsmantel ist über den zur Seite stehenden Thron drapirt. Prächtige Architektur wird den Hintergrund bilden. Die Gestalt des Herrschers ist mit der gestickten militärischen Gala-Uniform bekleidet, mit dem breiten Bande des schwarzen Adlerordens über der Brust. Während die Linke mit geschickter Verkürzung auf dem Säbel ruht, ist die Rechte auf den Tisch gestützt. Die Haltung der edlen gedrungenen Gestalt hat etwas natürlich Hoheitvolles, gewinnend Männliches. Das offene, ernst und entschieden geradeaus blickende Antlitz zeugt von blühend frischer Jugendkraft. Von den charakteristischen Zügen, deren vorwiegend englisch-koburgischen Charakter man nicht verkennen kann — besonders zwischen dem Herzog von Connaught und dem Kaiser besteht eine gewisse Ähnlichkeit — hat Angeli namentlich dem schön geformten Mund und den treu unter der hellen Stirn hervorleuchtenden Augen seine ganze scharf beobachtende Meisterschaft zugewendet. Die schlichte Natürlichkeit der Auffassung und Wiedergabe, welche die besten Werke Angeli's auszeichnet, verleiht auch diesem Bildnisse seinen hohen Wert.

Ohne Zweifel wird noch manchem deutschen Meister die Auszeichnung zu teil werden, die Persönlichkeit des dritten Kaisers des neuen deutschen Reiches durch Meißel und Pinsel zu verewigen. Hier haben wir ein Bild aus der ersten hoffnungsvollen Zeit seines Regierungsantrittes, das alle Eigenschaften be-

sitzt, um sich im Herzen des Volkes einen dauernden Platz zu erobern.

C. v. L.

Das Schilling-Museum in Dresden.

Dresden, im September 1888.

H. A. L. Seit Mitte Juli hat sich die Zahl der Dresdener Kunstsammlungen um eine neue vermehrt, da Herr Professor Johannes Schilling um diese Zeit die „Modellsammlung" seiner Bildwerke eröffnet hat. Dieselbe befindet sich in einem eigens zu diesem Zwecke von dem Sohne des Künstlers, Herrn Rudolph Schilling, erbauten Gebäude an der Pillnitzer Straße, das bei aller Einfachheit in der äußeren Ausstattung doch nicht ohne künstlerische Wirkung ist und jedenfalls das Lob verdient, die in ihm zur Aufstellung gelangten Bildwerke in denkbar günstigster Weise zur Geltung zu bringen. Wie sich erwarten ließ, ist der Hauptnachdruck auf die Vorführung der Modelle zu Schillings Niederwalddenkmal gelegt. Der große, in der Mitte des Museums liegende Oberlichtsaal ist ausschließlich zur Aufnahme der für dasselbe bestimmt gewesenen Gußmodelle eingerichtet. Um dasselbe gruppiren sich die übrigen Räume, welche zum Teil durch Oberlicht, zum Teil durch hohes Seitenlicht vortrefflich beleuchtet werden. Die Anordnung des Ganzen ist mit seltenem Geschick getroffen und gewährt einen würdigen, ja vornehmen Anblick.

Trotzdem ist der Eindruck, den man aus dem Museum mit fortnimmt, ein sehr gemischter, da dem Beschauer neben einzelnen Arbeiten von hervorragender Schönheit viel Unzulängliches entgegentritt und die Schwächen des Künstlers nicht klarer veranschaulicht werden konnten, als durch diese Zusammenstellung seiner hauptsächlichsten Arbeiten. Es bestätigt sich hier aufs neue, was wir schon wiederholt hervorgehoben haben, daß die Bedeutung Schillings auf seinen frei erfundenen, genrehaften Werken mäßigen Umfangs beruht, daß ihm aber die Kraft versagt geblieben ist, größere, monumentale Schöpfungen so lebendig durchzuführen, daß sie dem Fühlen und Denken unseres durch und durch realistisch gesinnten Zeitalters entsprechen. Dieser Forderung genügt, von dem ganz unglücklichen Lutherdenkmal für Leipzig abgesehen, selbst das Niederwalddenkmal nicht. Wir sind überzeugt, daß wenn erst bei der Beurteilung desselben an die Stelle der patriotischen Begeisterung für das Zustandekommen des großartig gedachten Werkes eine rein künstlerische Erwägung getreten sein wird, die Erkenntnis von der Unzulänglichkeit des Denkmals allgemeiner werden wird. Mag auch die Figur der Germania schon wegen ihrer Größe imponirend wirken, so tritt doch das Theatralische in ihrer Haltung bei längerem Beobachten recht störend hervor, während ihr nichtssagender Gesichtsausdruck je länger, je mehr jede Begeisterung erkalten läßt. Und nun gar erst das große Relief: „Die Wacht am Rhein", das, verfehlt in der Komposition, uns nicht einmal durch die Porträtähnlichkeit der dargestellten Fürsten und Kriegshelden entschädigt! Dagegen zeigen uns die an den beiden Seiten des Postamentes angebrachten Reliefs, den Abschied und die Wiederkehr der Krieger darstellend, was Schilling leisten kann, wenn er auf seinem Gebiete bleibt. Dasselbe gilt auch von der Rhein-Mosel-Gruppe, vielleicht dem gelungensten Teil des Werkes, während von den beiden allegorischen Figuren des Krieges und des Friedens namentlich die letztere mißraten ist, indem sie zu auffallend an einen jener trikotbekleideten Friedensengel erinnert, wie wir sie bei unseren Opernaufführungen täglich auf der Bühne aufmarschiren sehen können.

In einer der Figur der Germania gegenüberliegenden gewölbten Halle hat das Modell des Hamburger Kriegerdenkmals Platz gefunden. Es besteht aus einer Gruppe tödlich verwundeter Krieger, einem mit seinem Pferd zusammengebrochenen Ulanen, einem Infanteristen und einem Kanonier, denen ein Engel den Lorbeer und die Palme reicht, und ist in jenem malerischen Stil gehalten, der, mehr anmutig und formvollendet als tief und wahr, bereits an den bekannten Gruppen der Tageszeiten auf der Treppe der Brühlschen Terrasse wahrgenommen wird. Die größte Vollendung hat derselbe in dem Wiener Schiller-Denkmal erreicht, das unter den monumentalen Arbeiten Schillings unseren Erachtens das meiste Lob verdient. Zwar ist die Gestalt des Dichters wie alle Porträtfiguren des Künstlers ohne tiefere Charakteristik und läßt den Schein wirklichen Lebens vermissen. Um so mehr entzücken uns die am Sockel angebrachten sitzenden Figuren der vier Lebensalter, rechts ein Jüngling und Mann, zum Genius des Lichtes emporblickend, links ein Greis und Kind, von der Menschenliebe begrüßt. So sehr wir in diesen Werken den hohen Schönheitssinn ihres Schöpfers bewundern, so beklagenswert finden wir den eben erwähnten Mangel an historischer Wahrheit und feinerer Individualisirung bei den Statuen Mozarts und Beethovens für das Leipziger neue Gewandhaus, die in halber Größe der Originale an der dem Schiller-Denkmal gegenüberliegenden Wand aufgestellt sind. Leipzig scheint überhaupt kein Glück mit Schilling zu haben, denn auch die nach dem Leben angefertigten Büsten von sechs hervorragenden dortigen Universitätslehrern nebst der des Ministers Falkenstein bleiben weit hinter dem Maße dessen zurück, was wir gegenwärtig von einer

Porträtbüste verlangen. Dagegen darf sich Dresden rühmen, außer in den Terrassengruppen auch in der Pantherquadriga auf dem Mittelbau des neuen Hoftheaters eine tüchtige Leistung des Künstlers zu besitzen. Als ein Werk der Pietät, und zwar als ein ganz vortrefflich gelungenes, ist schließlich noch das Reliefporträt der verstorbenen Gattin Schillings zu erwähnen. Es macht den Eindruck großer Ähnlichkeit und wirkt durch seine Einfachheit und Schlichtheit ungemein wohlthuend. Wir können daher die Besichtigung der Modellsammlung jedem Besucher Dresdens empfehlen. Enthält sie doch, wie wir sahen, eine Reihe höchst anziehender Stücke, deren Betrachtung entschieden lohnt, während die von uns hervorgehobenen Unzulänglichkeiten äußerst lehrreich sind, da sie deutlich erkennen lassen, wie gefährlich es ist, wenn sich ein Künstler über die Grenzen seiner Begabung täuscht, und wäre es auch ein so reich veranlagter wie Johannes Schilling.

Neuer Zuwachs zur Breragalerie und zum Museo Poldi Pezzoli in Mailand.

Bekanntlich ist das Bestreben der eifrigen Galeriedirektoren, die ihnen anvertrauten Sammlungen nach den verschiedenen Richtungen hin, welche sie speziell vertreten, zu vervollständigen, heutzutage nicht leicht in Erfüllung zu bringen. — Einerseits hat die Konkurrenz der Kunstliebhaber durchgehend zugenommen, andererseits aber pflegen sich die erreichbaren guten Werke immer seltener einzustellen.

In den letzten Monaten ist es jedoch dem Direktor der königl. Gemäldegalerie in Mailand gelungen, einige Werke neu anzuschaffen, die einen erwünschten Zuwachs bilden.

Der bereits reichhaltigsten Abteilung der Galerie, nämlich der lombardischen Schule, sind mehrere Bilder zugewachsen. Sogleich im ersten großen Saale, in welchem die große Krönung Mariä von Borgognone den Mittelpunkt bildet, ein ernstes Tafelbild von dem Zeitgenossen und wahrscheinlichen Mitschüler Bramantino's, dem Bresciauer Vincenzo Civerchio (Nr. 91 bis). Auf einem echt lombardischen landschaftlichen Hintergrunde ist in Figuren von halber Naturgröße die Episode der Anbetung des auf dem Boden liegenden Christuskindes dargestellt, welcher sich auf der einen Seite die anmutige Gestalt einer jugendlichen heiligen Katharina beigesellt. Das Bild ist beglaubigt durch das Monogramm des Künstlers: [Monogramm] ; mit dem Zirkel der die Buchstaben verbindet, wollte der Künstler vielleicht andeuten, daß er auch Architekt war.

Einen bedeutenden Zuwachs haben die Wandmalereien bekommen, indem die meisten derselben (von Vinc. Foppo und von Luini und seiner Schule 2c.), welche früher auf ungünstige Weise im Museo Archeologico im Erdgeschoß aufgehäuft waren, nunmehr in der ersten, bedeutend erweiterten Abteilung der Gemäldegalerie aufgestellt sind, welche bisher die vorwiegend schlechten Bilder der Galerie Oggioni eingenommen hatten. Als neuer Erwerb ist darunter ein Fresco von Ambrogio Borgognone zu bezeichnen (Nr. 19), der ja sonst nicht besonders vorteilhaft in der Galerie vertreten ist. Vor einer fein mit Gold gestickten Kurtine steht Maria, das Kind auf den Armen; zur Seite zwei holde musizirende Engel, während zwei andere in der Höhe ihr die Himmelskrone aufsetzen. Nimmt der Beschauer keinen zu starken Anstoß an den überschlanken Proportionen besonders der Mittelfigur, so wird er sich um so mehr an der geistig einfachen, reinen Auffassung, hauptsächlich der Engelgestalten, erfreuen.

Unerwarteter ist das Glück zu nennen, welches Direktor Bertini zu dem Ankauf eines Porträts von dem seltenen Veroneser Maler Francesco Torbido, genannt il Moro führte. Es hängt im siebenten, einem der kleineren Säle. Es ist die sinnige Halbfigur eines bürgerlichen, bärtigen Mannes von freundlichem Ausdruck, in schwarzer Kleidung, mit einem grauen Handschuh in der rechten Hand; Hintergrund dunkelgrün. Darauf die sorgfältig ausgeführte Inschrift:

FRS TVRBIDVS V.
FACIEBAT.

Das Bild ist als ein im Geiste und im Geschmack Giorgione's gehaltenes Werk zu bezeichnen. Ihm gegenüber sind neuerdings die drei herrlichen bekannten Porträts von Lorenzo Lotto aufgestellt, welche hierher ganz gut passen, und, ihrem hohen Werte entsprechend, besser betrachtet werden können als bei der früheren Aufstellung.

Ganz anderer Art ist der Erwerb, welchen Bertini dem Museo Poldi Pezzoli neuerdings zugewiesen hat. Hier handelt es sich um ein Werk der textilen Kunst. Das Museum enthält, wie bekannt, eine besondere Sammlung von Musterstücken aus diesem Bereich. Das, welches sich eben den andern anschließen soll, wäre ein höchst kostbares Kleinod, wenn es nicht leider außerordentlich abgenutzt und verdorben wäre. Es besteht in einem Überschlag eines Priestermantels, mit goldenen und farbigen Seidenfäden gestickt. Zwei Engel halten eine Kurtine, vor der die Krönung Mariä nebst zwei Stiftern dargestellt ist. Unterhalb abermals zwei Engel, welche ein Wappen halten. Die Erfindung der Komposition geht augenscheinlich auf keinen anderen Künstler als auf Sandro Botticelli zurück.

Gustav Frizzoni.

Kunstlitteratur und Kunsthandel.

Die Schule Martin Schongauers am Oberrhein. Inauguraldissertation von Daniel Burckhardt. Mit 4 Tafeln in Lichtdruck. Basel 1888. 149 S. 8°.

Mit dieser Abhandlung führt sich ein jüngerer Träger des kunstgeschichtlich hochberühmten Namens Burckhardt auf hoffnungerweckende Art in die Wissenschaft ein. Wie der Titel andeutet, hat sich der Verfasser namentlich die Untersuchung der Schongauerschen Schulwerke zur Aufgabe gemacht, jener „namhaften Reihe von Tafelbildern, die im letzten Viertel des 15. und Beginn des 16. Jahrhunderts im Elsaß und dessen Nachbarschaft entstanden sind und zum großen Teil direkte Beeinflussung Schongauers verraten." Diese späten Schongauer-Werke im weiteren Sinne des Wortes ergänzen deshalb in besonders willkommener Weise das eigentliche Malerwerk des Meisters, weil die authentischen Bilder von Martins Hand fast sämtlich dessen Jugendzeit angehören und wir uns in Betreff des Stils seiner ausgereiften Kunst daher vorwiegend auf die Stiche angewiesen sahen.

Der Verfasser beschäftigt sich übrigens nicht ausschließlich mit den Schicksalen der Schule nach Schongauers Tode, sondern er bringt auch über das Leben und die Werke des Meisters selbst manche dankenswerten, von gründlicher Sachkenntnis und methodischer Forschung zeugenden Details. Dazu gehört vor allem der Nachweis, daß Martin die letzten Jahre seines Lebens in **Breisach** zugebracht hat und **dort 1491 gestorben ist**. Die Belege für diese nun endgültig gewonnene Fixirung des Todesjahres, Ermittelungen des Dr. C. Stehlin in den Baseler Gerichtsarchiven, finden sich auf S. 67 u. ff. zusammengestellt. Schongauer liegt also wahrscheinlich auch nicht in Kolmar begraben, wie bisher angenommen wurde, sondern in Breisach.

Sehr eingehend beschäftigt sich der Verfasser mit der Einteilung und chronologischen Bestimmung der Schongauerschen Stiche, welche in letzter Zeit bekanntlich insbesondere durch Wurzbach, Scheibler und W. v. Seidlitz wiederholt in Untersuchung gezogen worden sind. Er bekundet unseres Erachtens damit ein treffendes Urteil, daß er im wesentlichen den Anschauungen beipflichtet, welche W. v. Seidlitz in seiner vorzüglichen Abhandlung über Schongauer als Kupferstecher (Repertorium VII, 169 ff.) ebenso gelehrt wie feinsinnig dargelegt hat. — Nach den Stilwandlungen, welche die Stiche darbieten, versucht Burckhardt sodann auch die Tafelbilder der Werkstatt und Schule Schongauers zeitlich zu bestimmen und fälschlich ihr Zugeschriebenes wieder auszuscheiden. Bis gegen das Jahr 1485 ist nach seiner Auffassung Schongauer die ganze mittlere Zeit seines Lebens hindurch vorzugsweise als Stecher thätig gewesen. Erst die letzten in Breisach verlebten Jahre gehörten, wie er meint, ausschließlich der Malerei an, und vielleicht schon während dieser Zeit, sicher aber nach Martins Tode ist sein Bruder Ludwig als der Hauptleiter der Kolmarer Stecherwerkstatt zu betrachten.

Burckhardt unterzieht die Stiche **Ludwig Schongauers** einer sorgfältigen Prüfung, deren Ergebnissen wir im allgemeinen beipflichten können. Nur über das Hauptblatt, die „Kreuzabnahme", Unikum der Albertina, sind wir ganz anderer Meinung. Das Blatt bezeugt durchaus keinen „nachhaltigen Einfluß" Martins auf des Bruders Kunstthätigkeit, wie Burckhardt sagt. Es ist von dem Stil und von der Behandlungsweise des großen Kolmarer Stechers ebenso verschieden wie Ludwigs andere Arbeiten. Daß die „Jakobsschlacht" (B. 53) nur ein Schulwerk ist, erachten auch wir für ausgemacht und behalten uns nur noch das Recht des Zweifels an Burckhardts Hypothese vor, daß bei der Ausführung dieses großen Blattes ebenfalls Ludwigs Hand im Spiele gewesen sei.

Unter den Malern aus Schongauers Nachfolge wird an erster Stelle der vielgenannte **Hans Fries** eingehend gewürdigt. Sein Hauptwerk, die „Predigt des Antonius" im Franziskanerkloster zu Freiburg (1506), steht in nahem Zusammenhange mit Holbein d. A. Die Beziehungen zu Schongauer müssen auf ein Minimum reduzirt werden. Es folgen noch der „**Meister mit der Nelke**" und der Züricher **Hans Leu**, welcher in seinen späteren Werken, wie fast sämtliche Schweizer Maler vom Anfange des 16. Jahrhunderts, völlig unter den Einfluß Dürers geriet und auch deutliche Beziehungen zu Grünewald bekundet. Die Werke dieser Meister und anderer in Zusammenhang mit ihnen stehenden schweizerischen und oberdeutschen Maler der Epoche erfahren durch Burckhardt eine sorgfältige stilkritische Würdigung.

C. v. L.

Ausgrabungen und Funde.

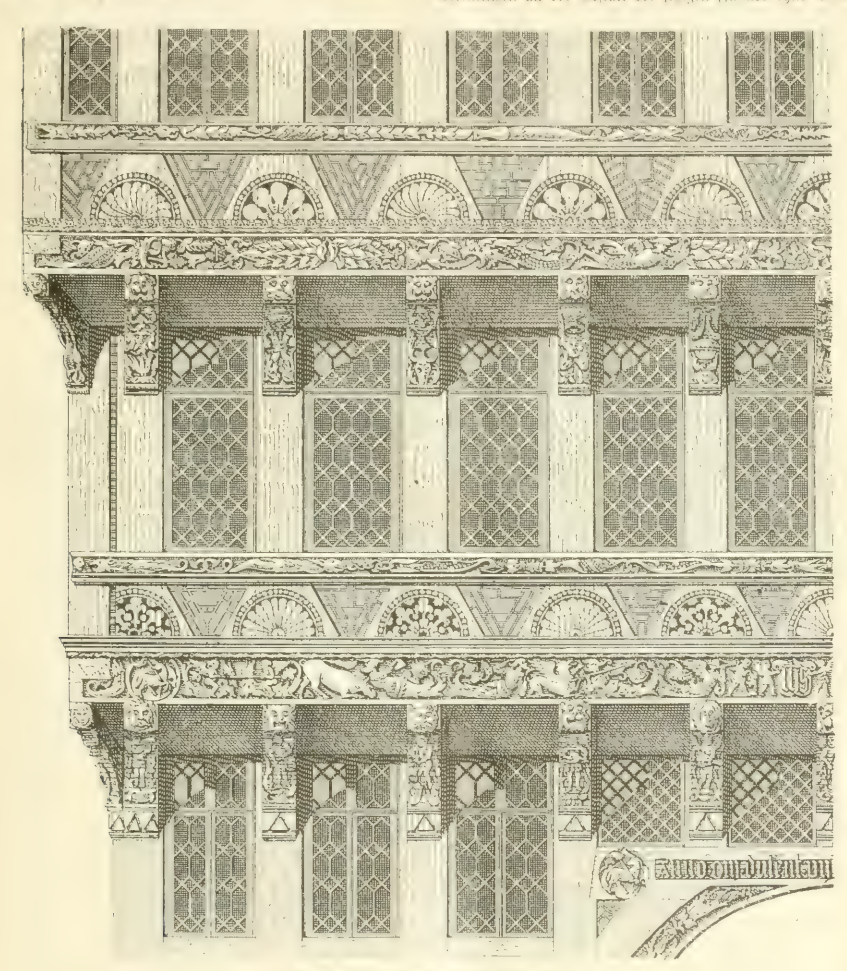
x. **Das Grab Alexanders des Großen** bildet seit einiger Zeit den Gegenstand der Suche archäologischer Schatzgräber. Schliemann vermutete seine Lage in dem Fort Kom el Dik bei Alexandrien, während kürzlich bei dem kleinen Orte Ibrahemjeh ein steinerner Sarkophag zu Tage gefördert ist, in welchem die Gebeine des großen Macedoniers gebettet sein sollen. Der Direktor der Museen zu Bulak, Grébaut, hat sich zur Untersuchung des Fundstückes nach Alexandrien begeben.

Konkurrenzen.

— tt. **Neue evangelische Kirche zu Stuttgart.** Aus dem Wettbewerb um den Bau einer evangelischen Kirche in der unteren Stadt, in Stöckach, ist der Architekt Christian Schramm in Dresden als Sieger mit dem ersten 2000 M.

betragenden Preise hervorgegangen. Der zweite Preis, 1000 M., wurde dem Entwurf des Regierungsbaumeisters Pohlhammer in Schw. Hall zuerkannt. Außerdem wurde ein Entwurf von Prof. C. Tollinger in Stuttgart für 500 M. käuflich erworben.

erkannt, dessen Entwurf sich nach dem Urteil eines Korrespondenten der „Deutschen Bauzeitung" „durch seine meisterhafte Mache auszeichnet und die Besucher der Ausstellung geradezu bezaubert hat". Der preisgekrönte Entwurf hält im wesentlichen an der Gestalt der jetzigen Fassade ohne Turm-



Vom Knochenhauer-Amtshaus in Hildesheim.

. **In der Konkurrenz zur Erlangung von Plänen zu einem Ständehause in Rostock**, welche auf geborene Mecklenburger oder in Mecklenburg ansässige Architekten beschränkt war, hat der Architekt Hannemann in Leipzig den ersten Preis (3000 M.), der Baurat Möckel in Doberan den zweiten (2000 M. erhalten.

z.— **Der engere Wettbewerb für den Umbau der Fassade des Mailänder Doms**, an welchem 14 Bewerber beteiligt waren, hat durch den Spruch der Jury soeben seinen Abschluß erhalten. Der erste Preis (40000 Lire) wurde dem dreiundzwanzigjährigen Architekten Giuseppe Brentano zu-

bauten fest. Einen ausführlichen Bericht über den Wettbewerb veröffentlichen wir nächstens.

Sammlungen und Ausstellungen.

O. M **Königliches Kunstgewerbemuseum in Berlin.** Um den Besuchern des Kunstgewerbemuseums das Verständnis der ausgestellten Gegenstände zu erleichtern, hat die Verwaltung für das laufende Quartal die Einrichtung getroffen, daß in zehn aufeinanderfolgenden Wochen an jedem Sonnabend von 1 bis 3 Uhr Direktorialbeamte in einer bestimm-

ten Abteilung des Museums anwesend sind, um den Besuchern Auskunft über den Inhalt derselben zu geben. Unter Vorführung von Abbildungen und ähnlichem Hilfsmaterial sollen auf diese Weise alle wesentlichen Gruppen des Museums behandelt werden, und zwar im Oktober: Gold- und Silberarbeiten, Email, Schmuck und Bronze, im November Eisen, Porzellan, Fayence und Steingut, italienische Majolika, im Dezember Glas und Möbel.

Vermischte Nachrichten.

u. **In Hildesheim** ist gegenwärtig das von dem Bildhauer Fr. **Küsthardt** kürzlich vollendete Modell des **Knochenhaueramtshauses** ausgestellt, das seit Jahren wieder in seinem früheren Farbenschmuck den Marktplatz der alten Bischofsstadt ziert. Die für das Architekturmuseum in Newyork bestellte Nachbildung des reichgeschnitzten, in seiner Art einzig dastehenden Bauwerks (vergl. die umstehende einen Teil der Fassade wiedergebende Abbildung) ist im Maßstabe 1:10 in sieben Teilen ausgeführt und erreicht damit die stattliche Höhe von 3,18 m. Alle Zuthaten an Einrichtung und Ausstattung des Gebäudes, welche einer späteren Zeit als der seiner Entstehung angehören, sind im Modell fortgelassen worden, so daß dasselbe auf den Beschauer durchaus den Eindruck macht, den der Erbauer beabsichtigte. Dabei sind alle Einzelheiten mit einer ins Peinliche gehenden Genauigkeit wiedergegeben. Das Einfahrtsthor mit seiner geschnitzten Umrahmung, die Konsolen und Balkenköpfe, die Schwellen mit ihrem verschiedenartigen plastischen Zierat, ja selbst die Wetterfahne und der von verziertem Eisen getragene Feuerkorb sind in dem kleinen Maßstabe der Wirklichkeit in gelungenster Weise nachgebildet. Neben dem bildnerischen Schmuck ist auch die farbige Wiedergabe eine ganz vortreffliche zu nennen; sie läßt das plastische Ornament erst recht zur Wirkung kommen. Die unter den ausladenden Stockwerken zwischen je zwei Konsolen schräg gestellten Füllbretter sind von dem Sohne des Künstlers, Erwin **Küsthardt** mit Bildern und Ornamente versehen, getreuen Kopien der von dem Maler **Bergmann**, einem geborenen Hildesheimer, im Jahre 1853 gemalten humoristischen Scenen, Figuren und Ornamente, welche der sie umgebenden älteren Schnitzereien nicht unwürdig sind. Der Gesamteindruck des Modells wird jeden überraschen, der den Hildesheimer Schatz an alten Holzbauten nicht aus eigener Anschauung kennt. In gerechter Würdigung der vortrefflichen Leistung des Künstlers und des hohen baugeschichtlichen Interesses, welches sich an das Original knüpft, hat die Generalverwaltung der preußischen Museen eine Wiederholung des Küsthardtschen Modells für das Neue Museum in Berlin bestellt, so daß in Kürze auch in der Reichshauptstadt Gelegenheit geboten sein wird, die Perle der norddeutschen Fachwerksbauten in einer gelungenen Nachbildung kennen zu lernen.

. **Ein Denkmal für den Komponisten Heinrich Marschner** ist am 30. Sept. in **Zittau**, der Geburtsstadt Marschners, enthüllt worden. Auf einem Sockel von rotem Granit steht die überlebensgroße Büste des Komponisten, welche der Bildhauer F. **Hartzer** in Berlin, der Schöpfer des Marschnerdenkmals in Hannover, ausgeführt hat.

Zur Frage des Dombaues in Berlin hat der dortige Architektenverein in seiner Sitzung von 8. Okt. folgende Resolution einstimmig angenommen: „Nach wiederholentlich von den öffentlichen Blättern gebrachten Nachrichten, ist die Entscheidung über den Bau eines Domes für Berlin, wenn nicht schon erfolgt, so doch nahe bevorstehend. Die neuerdings erfolgte Veröffentlichung zweier vom Geh. Regierungsrat Professor Raschdorff ausgearbeiteten Entwürfe zum Dombau scheint diese Nachrichten zu bestätigen. Wenn auch diese skizzenhaften Entwürfe nur als vorläufige Versuche betrachtet sein wollen und bei dem Fehlen der Durchschnitte ein abschließendes Urteil nicht gestatten, so geben sie doch nach ihrer ganzen Grundidee sowohl in praktischer als auch künstlerischer Hinsicht Anlaß zu den schwerwiegendsten Bedenken und können als eine genügende Grundlage für die Ausführung nicht angesehen werden. Die geringe Tiefe der Baustelle, ihre Lage am Lustgarten, welcher eines architektonischen Abschlusses an seiner Ostseite dringend bedarf, und die mannigfachen praktischen Bedingnisse machen die Aufgabe zu einer ungewöhnlich schwierigen. Der Architektenverein ist der Ansicht, daß eine befriedigende Lösung derselben am sichersten und schnellsten durch das Zusammenwirken möglichst vieler künstlerischer Kräfte zu erreichen ist, und hält daher die Ausschreibung eines öffentlichen Wettbewerbes unter allen deutschen Architekten für dringend wünschenswert. Er beauftragt seinen Vorstand, hierzu die geeigneten Schritte zu thun."

Vom Kunstmarkt.

x. — **Rudolph Lepke in Berlin** versteigert am 2. Nov. eine aus mehreren Sammlungen und Nachlässen stammende Anzahl von Kupferstichen und Radirungen, im ganzen 655 Nummern.

P. **Kölner Kunstauktionen.** Das letzte Drittel des Oktober bringt im Lempertzschen Kunstauktionshause vier Versteigerungen, jede in ihrer Art von besonderer Bedeutung. Ueber die Galerie Pein ist früher in der Zeitschr. f. bild. Kunst eingehend berichtet und auf ihren außerordentlichen Reichtum an Bildern erster Meister hingewiesen. Dieser Auktion voraus gehen mehrere andere, welche in erster Linie Erzeugnisse der Kleinkunst enthalten. Die Sammlung **Hippolyt Meurer** (360 Nummern) Versteigerung 22.—23. Oktober, eine kölnische Sammlung, ist wesentlich am Ort zusammengebracht. Sie enthält außer Schränken und Kabineten, Stühlen und sonstigem alten Mobiliar, sowie einigen guten Metallarbeiten, vorwiegend Erzeugnisse der Kunsttöpferei und Gläser: an eine gewählte Sammlung rheinischer Steinzeugkrüge, Fayencen, darunter einige Schaperkrüge bester Qualität, reihen sich deutsche und orientalische Porzellane, durchweg ersten Ranges und von bester Erhaltung. Die Gläser umfassen fast alle Arten derartiger Arbeiten: emaillirte, gemalte, gravirte, Doppelgläser, geschliffene und geschnittene, Venetianer Hohl-, Flügel- und Formgläser, endlich farbige Gläser. Als eines der Hauptstücke der Sammlung mag hier ein in Birnbaumholz meisterhaft geschnittener kleiner Spiegelrahmen, etwa um 1720, hervorgehoben werden. — Am 24. Oktober folgt die Versteigerung der Sammlung des Bildhauers Prof. Chr. **Mohr** (56 Nummern); der Nachlaß stellt keine eigentliche Sammlung dar, sondern enthält eine Anzahl auserlesener alter Möbel, Krüge und andere Geräte, und Bilder, welche die Wohnung des kürzlich Verstorbenen zierten. Prof. Mohr, dem der Kölner Dom weitaus das Beste seines figürlichen Schmuckes verdankt, hat seine langjährige Thätigkeit am Rhein zur Erwerbung alter Kunstgegenstände reichlich benutzt. Mit sicherem Blick erwarb er hervorragende Stücke und ließ sie nötigenfalls mit Verständnis und Geschmack restauriren. Wenn wir unter den Möbeln einige von außerordentlicher Schönheit hervorheben, wie den von verschiedenen Ausstellungen her auch in weiteren Kreisen bekannten Schrank mit einem antikisirenden Fries (Blumengehänge zwischen Stierschädeln) und einen Stollenschrank mit herrlich geschnitzten Füllungen auf Thüren und Schiebladen — so sind die übrigen Stücke darum in ihrer Art kaum von geringerer Qualität, so daß hier Museen sowohl als Liebhabern Gelegenheit zur Erwerbung guter Möbel geboten ist. — Auf einem ganz anderen Gebiete liegt die Bedeutung der dritten am 25.—27. d. M. zum Verkauf gelangenden Kollektion, der **Waffensammlung A. Ullmann** in München. (740 Nummern.) Die Sammlung galt stets als eine der bedeutendsten Privatsammlungen ihrer Art in Deutschland und enthält in allen Abteilungen des Kostbaren und Interessanten sehr viel: Rüstungen und Rüstungsteile verschiedener Zeiten, Kriegs-, Jagd- und Prunkwaffen aller Art, zum Teil mit reichstem künstlerischen Schmuck, Fahnen und Standarten, woran sich Richtschwerter und Folterwerkzeuge schließen. Der schön ausgestattete Katalog wird auch über die Dauer der Auktion wegen der sorgfältigen Arbeit und genauen Angaben von Wert bleiben. — Am 30. Oktober werden die Versteigerungen beschlossen durch den Verkauf einer Gemäldesammlung aus der Hinterlassenschaft des Herrn Geheimrat Dr. F. von Rinecker in Würzburg. Dieselbe enthält kostbare ausgewählte Originalarbeiten älterer Meister aller Schulen, dabei: Bega, G. du Bois, G. David, C. Dusart, F. Francia, J. Hackaert, N. Maas, Meister von Meßkirch, C. Netscher, B. van Orley, Paul Potter, Rembrandt, P. P. Rubens, S. Ruysdael, Andrea del Sarto, J. Steen, D. Teniers d. j., P. Wouwerman x. x. 39 Nummern.

Rd. **Stuttgarter Kunstauktion.** Am 25. und 26. Okt. versteigert H. G. Gutekunst im Saale des Königsbaues eine weitere Gruppe der Sammlung des Prof. C. Sensser in Stuttgart, die Siegel und Medaillen. Die Sammlung der Siegel (=Stempel) umfaßt über 300 Arbeiten vom 15. bis 19. Jahrhunderte in Messing, Silber, Eisen, darunter Stempel von Kirchen, Stiftern, Vereinen, Behörden, Städten, Klöstern, aber auch adliger Familien meist aus Süddeutschland. Unter den Medaillen erscheinen neben italienischen — darunter einige Arbeiten der Pisaner — französische und vorwiegend deutsche Arbeiten, deren Hauptstücke auf einer Lichtdrucktafel reproduzirt sind. Im Anhang sind einige Plaketten verzeichnet.

*** **Die Sammlung von auserlesenen Gemälden niederländischer Meister**, welche Herr Otto Pein in Berlin während der letzten zwanzig Jahre mit ebensoviel Verständnis wie Geschmack und Geschick zusammengebracht hat, soll am 29. und 30. Okt bei J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne) in Köln versteigert werden, da der Besitzer seine Stadtwohnung aufgiebt, um sich auf das Land zurückzuziehen und sich der Bewirtschaftung seines Gutes zu widmen. Durch die Auflösung dieser Sammlung erleidet das an Privatgalerien ohnehin nicht reiche Berlin einen schweren Verlust. Vielleicht könnte derselbe weniger fühlbar gemacht werden, wenn das eine oder das andere Bild für das Berliner Museum gewonnen würde. Doch unterliegt der Mitbewerb von öffentlichen Galerien bei Versteigerungen, welche sich, wie diese, an den internationalen Markt wenden, auch ernsten Bedenken, um so mehr, als es sich in diesem Falle meist um sehr hervorragende, zum Teil sogar um Werke ersten Ranges handelt. Ein Anzahl von Bildern der 93 Nummern umfassenden Peinschen Sammlung ist dem großen Publikum durch die aus Anlaß der silbernen Hochzeit des damaligen Kronprinzenpaares im Anfang des Jahres 1883 veranstaltete Ausstellung von Gemälden älterer Meister in der Berliner Kunstakademie bekannt geworden und hat damals und später mannigfache kritische Würdigungen erfahren (u. a. im Jahrbuch der königl. preußischen Kunstsammlungen 1883 und in der Zeitschrift für bildende Kunst XVIII, S. 346 ff.). Insbesondere haben sich Bode und Bredius mehrfach mit dieser Sammlung beschäftigt und manch schätzbares Material in derselben für ihre kunstkritischen Studien gefunden. Durch die Urteile dieser Kenner ist zugleich die nach dem gegenwärtigen Stande der Kunstforschung größtmögliche Sicherheit für die richtige Benennung der Bilder geboten, wie sie der ausführliche, mit Heliogravüren von Hanfstängl und Lichtdrucken von A. Frisch ausgestattete Katalog dem Publikum übermittelt. Ein Hauptstück der Sammlung, „Der studirende Jüngling" (the student) von Rembrandt, aus dem Besitze des Sir William Knighton auf Blendword Lodge, ist unseren Lesern durch eine Heliogravüre im 22. Jahrgange (S. 163) bekannt geworden. Von besonderem kunstgeschichtlichen Interesse ist ein zweiter Rembrandt der Sammlung, ein Jugendbild aus dem Jahre 1628, welches „Petrus unter den Knechten des Hohenpriesters" darstellt, ein unter dem Einflusse Elsheimers gemaltes Nachtstück bei doppelter Beleuchtung, unter den Werken Rembrandts ein Unikum, weil es das einzige, bisher bekannte Bild des Meisters ist, welches derselbe auf Kupfer gemalt hat. Auch von Elsheimer selbst besitzt die Sammlung eine ausgezeichnete Landschaft mit der Geschichte des barmherzigen Samariters. Von den Gesellschaftsmalern unter dem Einflusse des Frans Hals sind Dirk Hals, P. Codde und P. Quast gut vertreten, von den Malern des humoristischen und Bauerngenres Jan Steen, Jan Miense Molenaer, letzterer durch eine Wirtshausscene, welche zu den besten Werken des erst neuerdings zu Ansehen gelangten Künstlers gehört, und D. Teniers d. j. Von Landschaftern, Tier- und Marinemalern der niederländischen Schule finden wir Hobbema mit einer 1662 datirten Dorflandschaft mit Staffage von A. v. d. Velde, einem Hauptbilde der Sammlung, Jan Brueghel (zwei Miniaturlandschaften und eine figurenreiche Darstellung „Die Belagerung Karthagos"), Pieter Molijn, A van Everdingen (idyllische Landschaft von 1660), A. Pijnaker, Claes Molenaer, Simon de Vlieger (eine Perle der Sammlung und zugleich ein Hauptwerk des Meisters), A. Cuyp u. a. Eine besondere Vorliebe hat der Besitzer dem Stillleben zugewendet, welches in keiner zweiten deutschen Privatsammlung so vortrefflich und charakteristisch in allen seinen Richtungen vertreten sein dürfte. Es wird genügen, wenn wir die Namen A van Beijeren, J. Weenix, C. Heda, J. Gillig, P Claesz, Lelienbergh, Hamilton, W. van Aelst, Jan van Huysum und Jan Brueghel nennen, um eine Vorstellung von dem Reichtum der Sammlung in dieser Spezialität zu geben. Kommt sie hierin besonders dem Geschmack privater Kunstsammler entgegen, so ist sie im übrigen so reich an Galeriebildern, daß der in der Vorrede des Katalogs ausgesprochene Wunsch, „die vielen bedeutenden Werke derselben möchten dem deutschen Vaterlande erhalten bleiben", von jedem Kunstfreunde geteilt werden wird.

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Neuwirth, Dr. Joseph. Die Satzungen des Regensburger Steinmetzentages im Jahre 1459, auf Grund der Klagenfurter Steinmetzen- und Maurerordnung von 1628. 8°. 55 S. Wien. Carl Gerold's Sohn.

Weysser, K., Auf und ab. Fortgesetzte ästhetische und auch andere Betrachtungen. 8°. 50 S. Baden-Baden, Emil Sommermeyer.

Zeitschriften.

Zeitschrift für christliche Kunst. I. Heft 7.
Rückblick. — W. Effmann, mittelalterliche Grabsteinplatten zu Doberan. — A. Reichensperger, Den Bau von Pfarrkirchen betreffend. — J. Pieper, romanischer Taufstein zu Brenken. — A. Schnütgen, Das Bronzeepitaph des Fürstbischofs von Cambray, Jacob von Croy, im Dom zu zu Köln. — Kleine Mitteilungen. — Ausstellungen etc. — Bücherschau.

Christliches Kunstblatt. No. 10.
Die Ausstellung von Kirchenbauplänen in Stuttgart. — Der „Dom" in Berlin. — Die Martinskirche zu Plieningen.

Gazette des Beaux-Arts. Nr. 376.
Les van de Velde. Von E. Michel (Schluss). — La Renaissance au musée de Berlin V: la sculpture. Von W. Bode. — Claude Mellan. Von Louis Gonse (Schluss). — L'exposition rétrospective d'Art industriel à Bruxelles. Von Alfred Darcel. — Les livres à gravures sur bois publiés à Ferrare. Von Gustav Gruyer (II). — Orfévrerie française: la toilette de vermeil offerte à la princesse Laetitia. Von Paul Lefort.

Inserate.

Grosse Kölner Kunstauktion.

1) Die **Kunstsammlung** des Herrn **Hippolyt Meurer** in **Köln.**

2) Die **Sammlung antiker Möbel** aus dem Nachlasse des Herrn **Prof. Chr. Mohr** in **Köln.**

3) Die **Waffensammlung** des Herrn **A. Ullmann** in **München.**

Hervorragende Kunstgegenstände, Möbel, Waffen etc.

Versteigerung zu Köln
den 22.—27. Oktober 1888.

Illustrirte Kataloge ad 1) und 2) zu 1 Mark, ad 3) zu 3 Mark sind zu haben.

J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne), Köln.

Grosse Kölner Gemäldeauktion.

1) Die berühmte und bekannte **Gemäldegalerie** des Herrn Rittergutsbesitzers **Otto Pein** in **Berlin.**

2) **Die Gemäldesammlung** aus der Verlassenschaft des Hrn. Geheimrat **Dr. F. von Rinecker** in **Würzburg.**

Hervorragende Originalarbeiten älterer Meister aller Schulen in selten schönen, ausgesuchten Qualitäten. 132 Nummern.

Versteigerung zu Köln
den 29. und 30. Oktober 1888.

Kataloge mit 35 Phototypien und Kupferlichtbildern sind à 8 Mark zu haben.

J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne), Köln.

Gemälde alter Meister.

Der Unterzeichnete kauft stets hervorragende Originale alter Meister, vorzüglich der niederländischen Schule, vermittelt aufs schnellste und sachverständigste den Verkauf einzelner Werke, wie kompl. Sammlungen und übernimmt Aufträge für alle grösseren Gemäldeauktionen des In- und Auslandes.

Berlin, W., (28)
Potsdamerstrasse 3. **Josef Th. Schall.**

Kunsthandlung Hugo Grosser in Leipzig.
Vertretung und Musterlager von
Ad. Braun & Co., Phot. Anstalt in Dornach.

Carl Triepel
KUNSTHANDLUNG, BERLIN
Jerusalemerstr. 13, am Donhofsplatz.
Gemälde und Handzeichnungen
alter Meister.
(40)

Gemäldesaal in Frankfurt a. M.

Ausstellungen und Auktionen von Gemälden, Antiquitäten und Kunstgegenständen.
Kataloge auf Wunsch gratis und franko durch
Rudolf Bangel in Frankfurt am Main.
Kunstauktionsgeschäft gegr. 1869.

Die „Allgemeine Zeitung"

(mit wissenschaftlicher Beilage und Handelszeitung)

früher in Augsburg erschienen

ist in Deutschland und Oesterreich durch die Postanstalten für 9 Mark vierteljährlich (6 M. für **die 2 letzten Monate, 3 M. für den letzten Monat des Quartals**) zu beziehen. Preis bei direkter Versendung unter Streifband monatlich 4 Mark (M. 5. 60 für die anderen Länder des Weltpostvereins).

Quartalpreis bei wöchentl. Versendung im Weltpostverein M. 12.

Probenummern nebst neuestem Quartal-Register gratis.

Leitartikel, wissenschaftliche und handelspolitische Aufsätze rc. rc. in Nr. 274 bis 280.

Kaiser Wilhelm II in Bayern. — Kaiser Friedrich über die Schlacht von Königgrätz. — Aus den Vereinigten Staaten von Nordamerika. — Zur Lage in Aegypten. — Programmrede Miquels. — Die innere Lage in Oesterreich. — Die Philippopeler Revolution in neuem Lichte. — Strikes und Kartelle. — Pleners Rechenschaftsbericht.

Maximilian v. Pracher (Nekrolog). — Samarkand. Von J. J. Baelz (V.) — Die neue Grillparzer-Ausgabe. Von J. Seemüller. (III. Schlußartikel.) — Neapel. Von Th. Trede. (II.) — Eine neue Bilderbibel. Von P. J. Kreß. — Antonio Rosmini. — Bergfahrten und Raststätten. (XII.) — Die dritte internationale Kunstausstellung in München. Von K. v. Vincenti. (XI.) — Der Feldzug gegen die neapolitanische Revolution 1821. — Die deutsch-nationale Kunstgewerbe-Ausstellung in München. Von H. E. v. Berlepsch. (XVII.) — Ein neues Geschichtswerk über die orientalische Angelegenheit.

Centralversammlung des landwirthschaftlichen Vereins in Bayern. — Die Jahresberichte der Fabrikinspektoren. (III.)

Aufträge für Streifbandsendungen an die
Expedition in München.

Der Liller Mädchenkopf
(Tête de cire du temps de Raffael),
in Wachs farbig und getreu dem Original im Museum Wicar zu Lille nachgebildete Büste.
Vergl. Zeitschr. f. bild. Kunst Jahrg. 21. Heft 1.
Höhe 50 cm. Preis M. 50. Verpackung M. 3.
Zu beziehen von (12)
Fritz Gurlitt, Kunsthandlung,
Berlin, W. 29 Behrenstrasse.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

HOLBEIN UND SEINE ZEIT.

Von **Alfred Woltmann.**

Zweite, umgearbeitete Auflage.

Mit vielen Illustrationen.

geb. 15 Mark 50 Pf.

H. G. Gutekunst's KUNST-AUKTION in Stuttgart. No. 41.

Am 25. Oktober Versteigerung der Sammlung von Siegeln und Kunst-Medaillen des 14—19. Jahrhunderts aus dem Besitze des Herrn **Dr. Otto Seyffer** (410 Nummern) illustr. Katalog à 1.

H. G. Gutekunst, Kunsthandlung, Olgastr. 1b

Preisermässigung!

Geschätzter Kunstwerke.
Verzeichnis gratis und franko.
Fr. Aug. Köhler's Verlag in Gera.

Dieser Nummer liegt ein Verzeichnis der Firma T. O. Weigel Nachf. in Leipzig, betr. im Preise bedeutend ermäßigte Werke auf dem Gebiete der Kunstwissenschaft bei.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von August Pries in Leipzig.

24. Jahrgang. 1888/89.

Kunstchronik

Nr. 3. 25. Oktober.

Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

Herausgeber:

Carl v. Lützow und Arthur Pabst

Wien, Theresianumgasse 25. — Köln, Wilhelmsring 22a.

Expedition:

Leipzig: E. A. Seemann, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. Kühl, Jägerstr. 73.

Die Kunstchronik erscheint von Oktober bis Ende Juni wöchentlich, im Juli, August und September nur aller 14 Tage und kostet in Verbindung mit dem Kunstgewerbeblatt halbjährlich 6 Mark, ohne dasselbe ganzjährlich 8 Mark. — Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler in Leipzig, Wien, Berlin, München u. s. w. an.

Die k. k. Lehr- u. Versuchsanstalt für Photographie und Reproduktionsverfahren in Wien.

Die Photographie ist gegenwärtig ein wichtiger Zweig für das Kunstgewerbe, sowie als Hilfsmittel für verschiedene Zwecke der künstlerischen und wissenschaftlichen Thätigkeit geworden. Die neuesten Errungenschaften auf diesem Gebiete wurden nur durch sachgemäße Einbeziehung der Chemie und Optik in den Kreis der Reproduktionsverfahren ermöglicht, und weitere Fortschritte sind nur mit Hilfe wohl ausgerüsteter Laboratorien und kostspieliger Apparate und Beherrschung der einschlägigen Hilfswissenschaften möglich. Diese Vorbedingungen findet man in den gewöhnlichen photographischen Ateliers naturgemäß nicht vor, und die zweckdienliche Erlernung der Photographie, namentlich für Spezialzwecke, war bisher eine schwer erreichbare Sache.

Es muß daher mit Zustimmung begrüßt werden, daß der k. k. österreichische Minister für Kultus und Unterricht Dr. von Gautsch den ersten Schritt gethan hat, diesem Unwesen ein Ende zu machen, indem er die Initiative ergriff, in Wien eine k. k. Lehr- und Versuchsanstalt für Photographie und Reproduktionsverfahren zu gründen, in welcher „sowohl für die Ausbildung von Fachphotographen, Lichtdruckern, Photolitographen ꝛc. Sorge getragen werden soll und Künstler, Gelehrte, Techniker ꝛc. die Photographie als Hilfswissenschaft erlernen können, als auch die Prüfung von Apparaten, Chemikalien und selbständige wissenschaftliche Untersuchungen durchgeführt werden." Daß dieses umfassende Programm ernst gemeint war und seine Verwirklichung in absehbarer Zeit liegt, beweisen deutlich die im ersten Semester dieser Anstalt erzielten Resultate.

Im Sommer 1886 war die Abteilung für photographische Reproduktionsverfahren an der Salzburger Staatsgewerbeschule aus gewichtigen Gründen geschlossen worden. Schon am 22. November desselben Jahres aber machte der Unterrichtsminister Dr. von Gautsch der Kommune Wien davon Mitteilung, daß er die Absicht habe, durch das Unterrichtsministerium unter Mitwirkung der Kommune eine k. k. Lehr- und Versuchsanstalt für Photographie und Reproduktionsverfahren in Wien errichten zu lassen und in dieser Hinsicht auf das opferwillige Entgegenkommen der Gemeinde rechne. Daraufhin beschloß der Gemeinderat am 14. März 1887, die Absicht des Ministers in weitgehendster Weise zu fördern, indem er zu diesem Zwecke nicht nur die nötigen Räumlichkeiten in dem städtischen Gebäude VII. Westbahnstraße Nr. 25 zur Verfügung stellte, mehr noch: er bewilligte zum Zwecke der Adaptirung, d. h. zum Zubau des Ateliers 35 000 fl. und verpflichtete sich zu einem jährlichen Kostenbeitrage von 1500 fl. für Bedienung und Beleuchtung. Nachdem auf diese Weise die Lokalfrage glücklich erledigt war, wurde mit Allerhöchster Entschließung vom 27. August 1887 die Aktivirung der Anstalt mit 1. März 1888 genehmigt. Bei der Organisation derselben wurde die ehemalige photographische Abteilung der Salzburger Staatsgewerbeschule, ferner die seit mehr als zehn Jahren bestehende allgemeine Zeichenschule im VI. Bezirke Wiens, samt ihren Inventaren, sowie die aus mehrjährigen Ministerial-Dotationen zu Zwecken einer photographischen Versuchsanstalt von der Wiener photographischen Gesell-

schaft angeschafften Apparate und anderer Inventargegenstände der neuen Anstalt einverleibt und diese als eine Staatsanstalt unter dem Namen einer „k. k. Lehr und Versuchsanstalt für Photographie und Reproduktionsverfahren“ am 1. März dieses Jahres eröffnet.

Ihre Räumlichkeiten nehmen die drei oberen Stockwerke eines umfangreichen Baues ein. In der zweiten Etage befinden sich die Drucker- und Ätzräume, bestehend aus vier Sälen für Lichtdruck, Zinkätzung, Photolithographie etc. Im Mitteltrakte: der große Zeichensaal für ungefähr 60 Schüler, daneben einerseits die Wohnung des Direktors, andererseits die des Laboranten, die Direktionskanzlei etc. Das dritte Stockwerk enthält vor allem die Ateliers mit den zugehörigen Dunkelkammern. Zunächst das Reproduktionsatelier, in dem eine Riesencamera und Objektive, welche Bilder bis zu fast einem Meter im Quadrat geben, aufgestellt sind; diese Camera und Objektive allein repräsentiren einen Wert von ungefähr 4000 Gulden. Die angrenzenden Räume sind für den Unterricht im nassen Kollodionverfahren bestimmt. Daran stößt nach rechts hin das reich ausgestattete Porträtatelier mit mehreren lichtstarken Apparaten neuester Konstruktion. In der zugehörigen Dunkelkammer wird das Trockenverfahren Bromsilberplatine) gelehrt. Schließlich nach rechts hin das Atelier für wissenschaftliche Untersuchungen, ebenfalls ganz abgeschlossen, mit eigener Dunkelkammer. Diese drei Ateliers besitzen eine Lage genau nach Norden und sind in solider Eisenkonstruktion mit Vorrichtungen zu gefahrloser Reinigung der Glasdächer und Wände ausgeführt. Dasselbe Stockwerk enthält ferner einen Raum zur Aufbewahrung der verschiedenen Arten von photographischen Reise- und Geheimapparaten, dann die reiche Sammlung von Objektiven, unter anderen einen umfassenden Satz wertvoller Voigtländerscher Objektive, ein dankenswertes Geschenk dieser Firma. Im rechten Seitentrakte findet man ein physikalisches Kabinet, die Präparatensammlung und einen von drei Seiten beleuchteten Saal für spektralanalytische Aufnahmen mit den zugehörigen Apparaten und einem Siemensschen Regenerativbrenner von ca. 500 Kerzen Stärke. Den linken Trakt nimmt der Vortragssaal, das chemische Laboratorium mit ca. 24 Arbeitsplätzen und das Wagzimmer ein. Im vierten kleineren Stockwerke endlich reihen sich an: ein Kopiratelier mit zweiseitigem Lichtzutritt, ein Retouchirzimmer und drei andere Räume zur Herstellung und Vollendung der Positive. Das ganze Gebäude schließt mit flachem Dache ab, so daß auch Gelegenheit zur Aufnahme des Himmels und reizvoller Fernsichten geboten ist.

An die Spitze der Lehr- und Versuchsanstalt wurde ein Mann gestellt, der als photographische Autorität über die Grenzen Österreichs hinaus bekannt, vor Allen für diese Stellung berufen schien: Herr Prof. Dr. J. M. Eder, dessen unermüdlichen Bemühungen das Zustandekommen der ganzen Schöpfung gelungen war, ein Mann, von dem sich auch erwarten läßt, daß jenes oben mitgeteilte weitläufige Programm zur Durchführung gelange. Ihm zunächst stehen praktisch und theoretisch tüchtig geschulte Lehrkräfte, Herr Max Jaffé, ehemals Teilhaber der Firma Albert & Jaffé, sowie Herr H. Lenhard, als Fachlehrer für Reproduktionsverfahren, Photographie und Retouche. Diesen Männern reihen sich drei andere für Spezialfächer an: Herr Josef Eugen Hörwarter und Herr V. Jasper für den Zeichenunterricht und für darstellende Geometrie, und Herr Alexander Lainer für Chemie und Physik. Ferner ist ein Stein- und Lichtdrucker angestellt. Vom nächsten Semester an soll noch eine Lehrkraft für die kaufmännischen Fächer, sowie ein Jurist für „preßgesetzliche Bestimmungen und Schutz des artistischen und litterarischen Eigentums“ Unterricht erteilen.

Bereits in dem mit dem 15. Juli beschlossenen ersten Semester wurde streng geschieden zwischen den Schülern des ersten resp. Vorbereitungskurses und dem zweiten Kurse. In der ersten Abteilung, in welcher der Zeichenunterricht neben Stunden über Perspektive, Chemie und Physik mit Rücksicht auf die Photographie in den Vordergrund tritt, betrug die Schülerzahl 71. Da eine große Anzahl von Bewerbern wegen Raummangel zurückgewiesen worden war, so sind bereits am Schlusse dieses Semesters Erweiterungen der Räumlichkeiten notwendig geworden, Der große Zudrang erklärt sich daraus, daß die Absolvirung dieses Kurses nicht nur als Vorbereitung für die photographische Lehr- und Versuchsanstalt sondern auch für die Kunstgewerbeschule und die Akademie der bildenden Künste gilt, eine Wertschätzung. die in erster Linie auf die allseitig bekannte Tüchtigkeit des Herrn Hörwarter zurückzuführen sein dürfte,

An dem zweiten Kurse beteiligten sich im abgelaufenen Semester 37 Personen. Hier machte sich die Trennung von ordentlichen und außerordentlichen Schülern bemerkbar. Die ordentlichen Schüler waren zur Einhaltung der Unterrichtsstunden täglich von 9—3 Uhr verpflichtet und hatten dafür Anspruch auf ein ordnungsgemäßes Zeugnis. In den Frühstunden wurde der theoretische Unterricht absolvirt: über Photochemie und Photographie vom Direktor, über Methodik der Druckverfahren von Herrn Jaffé, über Chemikalienkunde von Herrn Lainer. Die übrige Zeit wurde ausgefüllt durch den praktischen Unterricht und zwar war dafür die Einteilung getroffen, daß Herr Jaffé

im Reproduktionsatelier und speziell das nasse Verfahren, Herr Lenhard dagegen im Porträtatelier mit ausschließlicher Berücksichtigung des Trockenverfahrens lehrte. Naturgemäß sammelten sich Anfänger mehr um Herrn Lenhard, dem überdies der Unterricht in der photographischen Retouche zufiel. In der Abteilung des Herrn Jaffé, der in ähnlicher Weise den Unterricht in der Druckerei vornahm, sammelten sich mehr die Spezialisten. Die in seinem Atelier gemachten Aufnahmen von Ölgemälden (in verschiedenen farbenempfindlichen Verfahren), Zeichnungen, Plänen, Kupferstichen und plastischen Gegenständen wurden dann unter seiner Leitung durch den Lichtdruck, die Photolithographie oder Zinkätzung vervielfältigt. Herr Direktor Eder trat bald da, bald dort aushelfend und belehrend ein, vor allem sind ihm die außerordentlichen Hörer, welche Spezialstudien machten, zu Dank verpflichtet. Unter den Schülern bemerken wir außer den Gewerbetreibenden einen Professor der Hochschule für Bodenkultur, der eine spektralanalytische Forschungsreise nach den kanarischen Inseln vor hatte, einen Privatdozenten der Universität, der Kunststudien im Oriente machen wollte, und einen ausübenden Künstler, zwei Offiziere, zwei Ingenieure u. a. Derartige Frequentanten waren an keine bestimmte Stunden gebunden, ja nach den ersten einleitenden Fingerzeigen wurde ihnen eine derartig freie Beweglichkeit gestattet, daß sie diese Studien leicht mit ihren Berufsgeschäften verbinden konnten.

Auf diese Art verspricht die photographische Lehr- und Versuchsanstalt mit der Zeit nach allen Richtungen hin eine Lücke ausfüllen zu sollen, die jeder empfand, sobald er nur irgendwie mit der Photographie in Berührung kam. Gewerbetreibende Photographen, Amateurvereine, das waren die Autoritäten, an die wir uns in Fragen der Photographie auf gut Glück wenden mußten. Durch die neubegründete Anstalt ist eine Centrum, eine offizielle Stelle geschaffen; sie wird, das läßt sich schon aus dem Treiben des ersten Semesters schließen, unter dieser Leitung den mannigfachen ihrer harrenden Aufgaben gerecht werden. Zunächst wird das Ministerium mit ihrer Hilfe das Gewerbetreiben der Photographen regeln können[1]); dann wird der Staat sowohl als auch der Private in ihr eine maßgebende Instanz in Fragen der Photographie erhalten, sei es, daß es sich um neue Erfindungen auf diesem dankbaren Gebiete, sei es, daß es sich um Prüfung von Apparaten oder Leistungen von solchen handelt. Dem ausübenden Photographen wird Gelegenheit geboten, sich selbst in einzelnen Spezialfächern weiter auszubilden oder sich durch die Anstalt leicht eine gewünschte Arbeitskraft zusenden zu lassen. Schon im abgelaufenen Semester fand eine Anzahl von Schülern teils im Inlande, teils im Auslande (Zürich, München, Bombay in Indien) Anstellung. Wird die Anstalt in allen diesen Richtungen dringenden Bedürfnissen der Berufsphotographie abhelfen, so verspricht sie überdies auch für den Laien, der gezwungen wird, sich nur vorübergehend der Photographie zuzuwenden, die günstigste Stelle zur Orientirung werden zu wollen. Viele Persönlichkeiten aller Nationen haben gleich nach dem Entstehen dieses Institutes den Weg zu demselben gesucht. Jeder von ihnen dürfte den Eindruck mit sich genommen haben, daß hier mit vereinten Kräften ein kulturelles Centrum geschaffen wurde, welches sich in Zukunft glänzend zu entwickeln verspricht.

J. Strzygowski.

1) Diese Regelung ist bis jetzt noch nicht geschehen, da in den meisten Kronländern Österreichs (Böhmen, Salzburg, Steiermark 2c.) ein selbständiges photographisches Atelier nach dem Gewerbegesetz nur nach zweijähriger Lehrlingsthätigkeit und Zeugnis eines selbständigen Photographen eröffnet werden kann, während merkwürdigerweise in Wien und Niederösterreich, obschon gerade hier die Photographie am häufigsten über die Anforderungen der gewöhnlichen Porträtwiedergabe hinaus zu künstlerischen, wissenschaftlichen und kommerziellen Reproduktionszwecken herangezogen wird, jeder ein Atelier aufthun kann, ohne daß nach seiner Vorbildung gefragt würde

Das Schwarzwerden moderner Bronzemonumente.

Das Zeitalter der Heroen des Schwertes und des Geistes verlangt Monumente, und wir lassen es an einem Denkmal nicht fehlen, denn wovon sollte auch sonst die Kunst gedeihen und groß werden, wenn man ihr nicht die Aufgaben stellte. Da nun alle diese Monumente in Erz ausgeführt werden, in der Meinung, Marmor tauge nicht für unser Klima, so ist es wohl an der Zeit, wieder einmal die Frage aufzuwerfen: Woher kommt es, daß die modernen Bronzemonumente binnen kurzem diese häßlich schwarze Oberfläche annehmen, während die antiken und die der Renaissancezeit glänzend grün oder braun patiniren?

Die Frage trifft zunächst die im Freien stehenden größeren Erzgüsse, aber sie hat auch weitere Berechtigung. Das Faktum leugnet niemand; man hat gelehrte Kommissionen eingesetzt, jahrelange Beobachtungen und verschiedene Untersuchungen gemacht; beantwortet aber man hat die Frage noch nicht. Es ist merkwürdig, dabei zu sehen, wie richtig die Kommission allezeit beobachtete und wie sie doch mit ihren Schlüssen auf falsche oder in nichts sich verlaufende Wege geriet. Man suchte zuerst die Ursache in der Legirung der Bronze, mußte aber diese Ansicht wieder aufgeben, da man sich überzeugte, daß die Mischung, ob etwas mehr Kupfer oder Zinn, von keinem Einfluß auf die Patinirung der Oberfläche sei. Man dachte sodann, daß

das Entscheidende in der Luft liege, daß die Luft unserer großen Städte, ihr Schwefelgehalt, der schönen Patinirung hinderlich sei. Allein da unsere schlechte Patinirung nicht bloß in den großen Städten vor sich geht, die Alten ihrerseits nicht minder große und volkreiche Städte hatten, so kann auch das nicht das Richtige sein.

Man machte zwar nun im Verlaufe der Untersuchung die merkwürdige Beobachtung, daß Bronzeteile, welche dem Publikum erreichbar sind, dort, wo sie von der liebenswürdigen Straßenjugend abgegriffen oder gar abgesessen waren, eine schöne, glänzende Färbung erhalten hatten, während unerreichbare Nebenpartien die gewöhnliche schmutzige Schwärze zeigten. Gewiß eine wichtige Entdeckung, die man leicht mehrfach verfolgen konnte und die man durch eigene Versuche hätte bestätigen können, wenn man an einer neuen Bronzestatue das hätte thun lassen, was weiland Detmold von den Mitgliedern seines Kunstvereins und ihrer Mediceischen Venus erzählt.

Aber worauf führte man nun die Ursache dieser auffallenden Erscheinung zurück? Auf das Fette und Ölige der Hand. Die Beinkleider der reitenden Jugend hatten zwar das gleiche Resultat gehabt — machte aber nichts: man ließ sie aus dem Spiele. Immerhin lohnte sich der Versuch mit Öl. Man nahm also zwei ganz gleich neue Bronzebüsten, überließ die eine wie gewöhnlich ihrem Schicksale, dem Wetter, Staube und Schmutze, rieb die andere dagegen mit Öl ein, rieb das Öl wieder mit Sorgfalt ab, um allen Staub und Schmutz zu entfernen, und salbte das Haupt der Ehren von neuem. So trieb man es mehrere Jahre. Und siehe da: schließlich war jene Büste, die man in Ruhe gelassen hatte, schwarz und schmutzig, wie erwartet, und diese, die gesalbte, war in ihrer Oberfläche wohl nicht wie eine antike geworden, aber sie war auf dem Wege dahin. So schien man zu einem gewissen Resultate gekommen zu sein. Allein gar bald mußte man sich wiederum sagen: Öl thut's freilich nicht.

In der That erwies sich das Öl als gänzlich gleichgültig, und man schob nun das gewonnene Resultat auf die wiederholte Reinigung. Man nahm an, daß durch das Hinwegwischen von Staub und Schmutz, und dem, was Regen und Schnee hinterläßt, der Einfluß der schädlichen Luft gewissermassen gehoben sei und der Prozeß des Oxydirens ruhig vor sich gehen könne. Die Kommission glaubte nun eine stete Reinhaltung, ein zeitweiliges Putzen der Monumente empfehlen zu müssen. Bedenkt man aber, daß die Alten, so wenig wie sie ihre Monumente mit Öl eingerieben haben, ebenso wenig eine Wasch- und Putzanstalt für sie besaßen, sondern sicherlich sie ihrem Wetterschicksal überlassen haben, so konnte man sich nicht verhehlen, daß die Kommission auch mit dem Vorschlage der Reinigung vorbeigeschossen hatte. Sie schoß aber, wie jener Schütze aus Dingskirchen sich rühmte, „ganz dicht vorbei“.

Was hatten die ehrenwerten Personen, die in Frage stehen, gethan? Sie hatten tastend, reibend, rittlings das corpus delicti glatt gemacht. Was hatte die Kommission gethan, als sie ihr corpus delicti vielmal mit Öl gesalbt, abgerieben, geputzt und so wenigstens ein besseres Resultat erzielt hatte? Sie hatte es nach und nach ebenfalls glatt gerieben. Untersuchen wir nun in dieser Beziehung die antiken Bronzemonumente, so finden wir, daß sie sämtlich glatt sind. Dasselbe ist der Fall mit denen der Renaissance. Betrachten wir aber die modernen Denkmäler, so sehen wir, daß sie infolge der Ciselirung rauh auf der Oberfläche sind. Ist da nicht anzunehmen, wenn weder die Metallmischung, noch die Luft, noch die Reinigung die Ursache der verschiedenen Oxydation oder Patinirung ist, daß diese in der verschiedenen Behandlung der Oberfläche zu suchen sei? Die alten Werke sind glatt und patiniren gut, die modernen sind rauh ciselirt und patiniren schlecht.

Worin besteht denn die Ciselirung? Was ist ihre Aufgabe? Ihre Aufgabe ist vor allem die Hinwegnahme der Gußhaut, d. h. jener obersten rauhen Schichte, welche der Guß auf der Oberfläche des Metalles hinterlassen hat. Die Frage ist aber weiter: Was nun? Wenn die Gußhaut entfernt ist, wie soll die neue Oberfläche behandelt oder belassen werden — glatt oder rauh. Wenn wir diese Dinge unbefangen betrachten, so werden wir uns sagen müssen, daß eine ganz wesentliche Eigenschaft des Metalles in seinem Glanze besteht. Der Glanz ist eine Eigentümlichkeit, ein Vorzug, der das Metall von vielen anderen Stoffen auszeichnet oder wenigstens unterscheidet. Da wir nun das Material für irgend eine künstlerische Ausführung nach seinen Eigenschaften zu wählen pflegen, so erscheint es ganz natürlich, daß wir diese Eigenschaften beachten und sie vielmehr zu heben als zu töten trachten.

Während die Alten und die Künstler der Renaissancezeit den Glanz in ihre Berechnung hineinzogen, während noch heute die Franzosen bei Bronzen die Oberfläche glatt halten und den Glanz nicht scheuen, gehen wir auf seine Vernichtung aus und machen den Statuen durch Ciselirinstrumente eine künstliche Gänsehaut, wenn die Gußhaut entfernt ist. Wir lassen den Körper, gleich als ob es sich um einen Kupferstich handelte, mit schraffirten und gekreuzten Linien umlaufen. Und in dieser Art sind wir immer künstlicher und vollendeter geworden, um uns immer weiter vom

rechten Wege, vom Ziele zu entfernen. Wer in den letzten Jahrzehnten die Entstehung der Erzmonumente erlebt und verfolgt hat, der wird sich erinnern, daß jedes nachfolgende immer matter, rauher und dunkler in seiner Oberfläche erschien, als sein unmittelbarer Vorgänger. Wir sagen nicht, daß schlecht ciselirt wird: der Fehler liegt nicht in dem Mangel an Fleiß, sondern in der Art. Je mehr man sich Mühe damit gegeben, je mehr man seine Oberfläche abgerauht und matt gemacht hat, um so mehr hat man des Werkes Zukunft gefährdet. Je rauher die Oberfläche ist, desto mehr ist sie dem Einfluß der Witterung zugänglich: Regen, Schnee, Staub, Schmutz, alles setzt sich auf ihr fest, verbindet sich mit der Oberfläche, verhindert den Zutritt der freien Luft und stört damit den Vorgang einer ruhigen Oxydation. Alle die fremden sich festsetzenden Bestandteile können mit der oxydirenden Oberfläche nur eine gemischte, schmutzige Kruste bilden, statt der reinen, unverfälschten Patina.

Wenn die Berliner Kommission richtig beobachtet hat, daß die Reinigung von Vorteil ist, so bietet die geglättete Oberfläche die Reinigung von selbst dar. Sie stößt die ungehörigen Elemente, die das Wetter bringt auch durch das Wetter wieder ab, und der Prozeß der Oxydation oder Patinirung kann ungestört und er kann langsam vor sich gehen. Der Physiker oder Chemiker, wenn er seine Aufmerksamkeit auf diesen Punkt richtet, wird das wahrscheinlich des näheren und besseren auseinandersetzen können.

Die Erklärung der Ursache einer guten und schlechten Patinirung macht gar nicht einmal den Anspruch, neu oder unbekannt zu sein, wir kennen namhafte Bildhauer, die ganz derselben Ansicht sind. Wie kommt es aber, daß diese Ursache gleich einer unbekannten erscheint, wenig verbreitet ist und wenigstens bei uns zu keiner praktischen Bedeutung gelangt ist? Darauf ist die Antwort sehr nahe liegend. Heutzutage sind Bildhauer und Erzgießer in der Regel zwei ganz verschiedene Personen. Der Bildhauer modellirt und macht sein Modell in Thon, in einem Stoffe ohne Glanz und Transparenz, mit rauher Oberfläche. Für den Erzguß ist seine Arbeit mit dem fertigen Modell abgeschlossen. Gewohnt also, sein Werk ohne Glanz und Glätte zu sehen, sind sie ihm fremdartig, störend geworden. Und in der That läßt es sich ja auch nicht leugnen, daß der Glanz, obwohl er im Kleinen pikant und lebendig macht, doch im Großen der Betrachtung störend im Wege steht. Und dies ist noch ganz besonders bei einem großen Monumente der Fall, das, neu und blank, lichtumflossen, in die freie Luft sich erhebt. Das Gefühl des Künstlers wird mit Recht vom Publikum geteilt, und beide sind einig in der Überzeugung, daß ein blankes Monument — und das ist die notwendige Folge der Glätte — einen unvorteilhaften Anblick bietet. Das ist auch vollkommen richtig. Aber es stehen hier Gegenwart und Zukunft einander gegenüber. Je gefälliger das Werk im Momente der Enthüllung erscheint, um so schlechter wird es sich in Zukunft darstellen. Man muß entweder die Zukunft opfern oder die Gegenwart. Opfert man diese — und die glänzende Neuheit verschwindet bald genug — so sichert man eine gute Zukunft, eine schöne Patina. Die Sache steht also so: Entweder die Bildhauer warten, bis sie selber vielleicht schwarz werden, ihre Werke aber schön braun und grün; oder aber sie warten nicht, dann sind es ihre Werke, welche schwarz werden.

(Bremer Nachrichten.)

Kunstlitteratur und Kunsthandel.

y.— **Lübke's „Geschichte der deutschen Kunst"** ist bis zur siebenten Lieferung fortgeschritten, welche das sechste, die Malerei und Bildnerei der romanischen Blütezeit behandelnde Kapitel abschließt und das siebente, der frühgotischen Baukunst gewidmete eröffnet.

y. — **Gurlitts Geschichte des Barockstils** (Stuttgart, Ebner & Seubert) eröffnet mit der 22. Lieferung den dritten Band, welcher die Entwickelung der Architektur des 17. und 18. Jahrhunderts in Deutschland schildert, und neben der allgemeinen kunstgeschichtlichen Bedeutung auch ein nationales Interesse hat. Das auf sehr umfassendem und gründlichem Studium aufgebaute Werk schreitet unter den fleißigen Händen des Verfassers rüstig vorwärts. In den drei ersten Lieferungen des neuen Bandes führt uns Gurlitt zunächst nach Nord- und Mitteldeutschland, sodann auch nach Oesterreich, um den Gang des katholischen Kirchenbaues unter dem Einfluß des Jesuitenordens zu verfolgen. Das zweite Kapitel behandelt den protestantischen Kirchenbau des 17. Jahrhunderts, aus dem der „Hugenottenstil" als eine besondere, durch die französisch-holländische Einwanderung bedingte Abart ausgesondert und in dem dritten Kapitel behandelt wird. Das folgende Kapitel befaßt sich mit den italienisch süddeutschen Barockbauten profanen und kirchlichen Charakters. Die Illustrationen, in Zink geätzte Federzeichnungen, welche die malerische Wirkung der Fassaden und Innenräume freilich nur leicht andeuten, halten sich in Bezug auf Klarheit und Schärfe der Zeichnung auf gleicher Höhe wie bei den voraufgegangenen Bänden.

Paul Saintenoy, „Notes de voyage". Der Verfasser des vorliegenden, bei Claesen in Lüttich und Berlin erschienenen Werkchens hat in demselben die Eindrücke geschildert, welche er vor zwei Jahren auf einer von ihm mit etwa zwanzig Mitgliedern des Brüsseler Architektenvereins an die Ufer der Loire veranstalteten Reise gesammelt hat; er erzählt dabei in ernster oder launiger, oft satirischer Weise die Geschichte der Gebäude und knüpft daran seine Kritik, welche gewöhnlich den Nagel auf den Kopf trifft. Das Buch ist frisch und mit vielem Humor geschrieben und wird namentlich allen denen sehr willkommen sein, welche die herrlichen Schlösser des Loirethals entweder aus eigener Anschauung oder aus den französischen Publikationen (Monuments historiques, Revue de l'Architecture, Gailhabaud und anderen) kennen; indessen sind dem Werke 27 dem Texte eingefügte Lichtdrucke beigegeben, welche auch demjenigen, der diese sehr interessanten Monumentalbauten nicht kennt, eine ziemlich genaue Vorstellung von der Wirkung der Architektur beibringen werden. Der Verfasser gliedert seine Materie in drei Abteilungen (Kirchen, Schlösser, Wohnhäuser). Der Reihe nach sind darin die Kathedralen zu Chartres, Bourges, Orleans und Tours, ferner mehrere kleinere Kirchen, sodann die Schlösser Amboise, Blois, Chambord, Azay-le-Rideau, Chenonceaux, Chaumont, St. Germain en Laye und Fontainebleau, sodann die Wohnhäuser von Jacques Coeur,

Cujas und Lallemand zu Bourges, Tristan l'Hermite zu Tours, die Häuser der Agnes Sorel und der Jeanne d'Arc, sowie Franz' I. zu Orleans, das Haus du grand cerf zu Chartres, das Hôtel de l'Alluge zu Blois und andere ausführlich besprochen und geschildert. Das alles ist keineswegs trocken abgehandelt, sondern nach Art unserer westlichen Nachbarn durch Citate hervorragender Schriftsteller und Gelehrter oder eigene treffliche Einfälle und Vergleiche des Verfassers gewürzt. Besonders beachtenswert sind seine Bemerkungen über Restaurationen von Bauwerken, und er ruft mit dem Dichter:

> Voulez-vous qu'une tour, voulez-vous qu'une église
> Soient de ces monuments, dont l'âme idéalise
> La forme et la hauteur?
> Attendez que de mousse, elles soient revêtues
> Et laissez travailler à toutes les statues
> Le Tempts, ce grand sculpteur!

Unter diesem Gesichtspunkte findet die Restauration des Schlosses Amboise durch Rupprich Robert ihre gebührende Würdigung, während namentlich die innere Ausstattung von Blois durch Duban als zu modern getadelt wird.

F. Ewerbeck.

Todesfälle.

∴ **Der Architektur- und Landschaftsmaler Professor Wilhelm Riefstahl** ist am 11. Oktober zu München im 62. Lebensjahre gestorben.

☉ **Der französische Maler Eugène Feyen-Perrin** ist am 14. Okt. zu Paris im 62. Lebensjahre gestorben.

Preisverteilungen.

* **Bei der zweiten Mailänder Dombaukonkurrenz**, bei welcher bekanntlich der Architekt Gius. Brentano aus Mailand mit dem ersten Preise (40000 Lire) gekrönt wurde, erhielten ferner drei Architekten Preise zu 5000 L., nämlich Ed. Deperthes aus Paris, L. Beltrami aus Mailand und E. Nordio aus Triest, und vier Architekten wurden mit Preisen zu 3000 Lire bedacht: R. Dick und Ant. Weber aus Wien, G. Locati und G. Moretti aus Mailand. Die übrigen Wettbewerber erhielten jeder eine Entschädigung von 2000 L. Das Projekt des Architekten L. Beltrami wurde der Dombauverwaltung noch zu besonderer Beachtung empfohlen.

Personalnachrichten.

☉ **Dem Maler Georg Cornicelius** in Hanau ist das Prädikat Professor beigelegt worden.

Sammlungen und Ausstellungen.

x. — **Münchener Ausstellungen.** Zu den in München von verschiedenen Kunsthändlern unterhaltenen Ausstellungen ist kürzlich eine neue getreten, welche sich unter der Firma „Permanente Gemäldeausstellung alter und moderner Meister" in den weiten Räumen der Knorrhäuser an der Brienner Straße niedergelassen hat. Das Augenmerk dieser neuen Anstalt ist augenscheinlich auf die ältere Kunst gerichtet. Augenblicklich vereinigt sie 465 Gemälde aus verschiedenen Privatsammlungen, unter denen diejenige des Geheimrats Dr. Rost in Dessau und des Rechtsanwalts Schmiedt in Kiel die bekanntesten sind. Die Hauptmenge bilden natürlich Niederländer des 17. Jahrhunderts, und manches gute Bild von berühmten Meistern wie Jacob Ruisdael, Wouwerman, Teniers u. s. w. präsentirt sich hier in gutem Lichte. Daß auch einige untergeordnete Bilder unter falscher Flagge segeln, z. B. eine Kopie der sitzenden Gruppe aus dem Heiratsvertrag des Jan Steen in Braunschweig, muß man sich wohl gefallen lassen. Freilich dürfte eine allzu unbedenkliche Uebernahme der Taufnamen, welche alten Bildern von ihren ehemaligen Besitzern angeheftet wurden, das an sich sehr anerkennenswerte Unternehmen leicht in Mißkredit bringen. Bei den Fortschritten, welche die Bilderkritik in den letzten zwanzig Jahren gemacht hat, wird sich zudem ein Liebhaber alter Meister so leicht nicht mehr durch Aushangeschilder tauschen lassen.

Vermischte Nachrichten.

—u. **Kaiser-Wilhelm-Denkmäler.** In Berlin ist am 16. Oktober die von der Reichsregierung berufene Kommission für das nach Reichstagsbeschluß zu errichtende Kaiser Wilhelm-Denkmal zusammengetreten. Mitglieder derselben sind: 1) Prof. Begas. 2) Prof. Becker. 3) Geh. Regierungsrat Ende. 4) Baurat Heyden. 5) Geh. Oberregierungsrat Dr. Jordan. 6) Generalmajor Müller, Abteilungschef im preußischen Kriegsministerium; diese sechs aus Berlin. 7) Senator Dr. Römer aus Hildesheim. 8) Prof. Dr. v. Treitschke aus Berlin. 9) Prof. v. Kaulbach. 10) Prof. Rümann. 11) Prof. Thiersch, diese drei aus München. 12) Baurat Lipsius aus Dresden. 13) Prof. Donndorf. 14) Oberbaurat Dr. v. Leins, diese beiden aus Stuttgart. 15) Baudirektor Dr. Durm. 16) Prof. Götz, beide aus Karlsruhe. 17) Geh. Baurat Wagner aus Darmstadt. 18) Oberkammerherr v. Alten aus Oldenburg. 19) Haller, Architekt aus Hamburg. 20) Dr. Krüger, hanseatischer bevollmächtigter Minister in Berlin. Die Beratungen haben am 17. und 18. Oktober stattgefunden und zu einem allseitig befriedigenden Ergebnis geführt. Das letztere wird die Grundlage für die weiteren Entschließungen bilden, zu welchen die Organe des Reiches nunmehr berufen sind. Es unterliegt wohl keinem Zweifel, daß dem Reichstage bereits in der nächsten Session eine Vorlage in der Sache zugehen wird. Wie der Reichsanzeiger mitteilt, ist durch die von warmen Empfindungen getragenen, in allen Hauptfragen von Meinungsverschiedenheiten freigebliebenen Beratungen der Vertrauensmännerversammlung die ganze Angelegenheit wirksam gefördert worden. Dem Vernehmen nach wird ein allgemeiner Wettbewerb ins Auge gefaßt. Die Platzfrage ist zwar erörtert, aber noch nicht entschieden. — Der Architektenverein für Rheinland und Westfalen hat sich kürzlich auf Grund einer vom Landesdirektor der Rheinprovinz ergangenen Anfrage einstimmig zu Gunsten eines in freier Landschaft zu errichtenden Denkmals für Kaiser Wilhelm ausgesprochen, auch die Frage bejaht, ob ein solches Denkmal mit einer Summe von 800000 M. in angemessener Weise herzustellen sei. Als Standort für das Denkmal wurde in erster Linie eine Anhöhe im Siebengebirge empfohlen, die Bestimmung wurde indessen der Provinzialverwaltung anheimgegeben mit dem Wunsche, daß unter den Angehörigen der Provinzen Rheinland und Westfalen ein öffentlicher Wettbewerb über Art und Form des Denkmals auszuschreiben sei.

— x. **Zum Düsseldorfer Stadtjubiläum** fand außer dem von uns schon erwähnten historischen Festzuge noch eine zweite künstlerische Veranstaltung in der Aufführung eines Festspieles mit sieben lebenden Bildern statt. Die Kölnische Zeitung berichtet darüber, wie folgt. Eröffnet wurde die Vorstellung mit der Jubelouvertüre von Weber. Ein Herold mit dem deutschen Reichspanier tritt auf und spricht einen gehaltvollen Prolog. Er citirt den „Geist der Heimatsliebe", welcher erscheint (dargestellt von Professor L. Dingeldey) und ein einleitendes Gedicht zu dem ersten Bilde „Germanen und Düsselnixen" spricht; dieses, eine geistvolle Komposition von Alexander Frenz, wirkt durch die prächtige Gruppirung und Farbenzusammenstellung ganz vorzüglich. Die begleitende Musik zu dem lebenden Bilde war von J. Tausch. Hierauf das Bild „Die Schlacht bei Worringen", gestellt von Fritz Neuhaus mit begleitender Kriegsmusik aus „Templer und Jüdin". Das Bild stellt eine Scene aus der Schlacht von Worringen dar, in welcher Graf Adolf V. an der Seite des Herzogs Johann von Brabant den Erzbischof Siegfried von Köln besiegte, und zwar diejenige, wie der letztere vor den siegreichen Grafen geführt wird. Nach einem Entreeakt von Schubert und einleitender Deklamation zeigt das dritte Bild Jakobäa von Baden, gestellt von Emil Pütz. Die jugendliche Fürstin tritt mit einem Kavalier, ihrem Günstling Dietrich v. Hall, zum Tanze an. Ihr kranker Gemahl, Herzog Johann Wilhelm, sitzt in einem Sessel, mit Kissen bedeckt, und dessen Schwester, die der Jakobäa feindlich gesinnte Prinzessin Sibylla, läßt in einer ausdrucksvollen Gebärde erkennen, welche Intrigue an dem Hofe gegen die junge Fürstin spielt. Das Bild ist lebensvoll gestellt und von schöner malerischer Wirkung. Nach einem Entreeakt von Norbert Burgmüller und Gedichtvortrag erscheint das von Walter Petersen und Zieger gestellte Bild „Erster Gruß

aus Brandenburg", den bedeutungsvollen Augenblick darstellend, wie ein kurbrandenburgischer Reiter das brandenburgische Wappen an das Stadtthor von Düsseldorf heftet, durch welchen symbolischen Akt Kurfürst Johann Sigismund nach dem Tode Herzog Wilhelms Besitz von der Stadt ergreifen ließ. Die Scene ist eigenartig und sehr lebendig komponirt; um den brandenburgischen Sendboten, eine mächtig wirkende Rückenfigur, sind Düsseldorfer Bürger gruppirt, welche dem Anheften des fremdherrlichen Wappens erstaunt zuschauen. Das sechste Bild stellt den Kurfürsten Johann Wilhelm mit seinem Hofstatuarius Chevalier Gabriel Grupello dar, wie dieser Fürst nach der Enthüllung des von Grupello geschaffenen Reiterstandbildes diesem in gnädiger Weise seinen Dank sagt. Grupello verbeugt sich und küßt dem Fürsten die Hand. Den Hintergrund bilden das Rathaus und festlich geschmückte Straßen Düsseldorfs. Dieses von Pohle jun. vortrefflich erdachte und angeordnete Bild fand außerordentlichen Beifall. Die Farbenzusammenstellung und Gesamtwirkung war vorzüglich. Im sechsten Bilde sehen wir französische Revolutionstruppen in Düsseldorf einziehen; an deren Spitze eine Göttin der Freiheit mit der phrygischen Mütze auf dem Haupt und der roten Fahne in der Hand. Bürger und Bürgerinnen von Düsseldorf sehen staunend dem Einzuge der fränkischen Gäste zu. Arthur Kampf hat dieses Bild mit verhältnismäßig wenig Figuren sehr lebendig gestellt und eine bedeutende Wirkung erzielt. Die passende Musikbegleitung ist die Marseillaise. Nun ertönt der Hohenfriedberger Marsch, von Friedrich dem Großen komponirt und der Lieblingsmarsch unseres Kaisers, und ein schwungvolles Gedicht leitet die letzte Vorführung ein „Unter dem Hohenzollern-Aar", gestellt von Wilhelm Spatz. Die Büste unseres Kaisers Wilhelm II. steht auf einem blumengeschmückten Podest in hochragender Halle. Allegorische weibliche Gestalten, Genien des Friedens, der Künste u. s. w., stehen auf den Stufen und eine legt vor die Büste einen Lorbeerkranz, eine sinnig und künstlerisch erdachte und dargestellte Huldigung. Das Orchester spielt die Nationalhymne, die Zuschauer erheben sich sämtlich und stimmen ein. Damit schloß die schöne Festaufführung.

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Entwickelung von Kunst und Gewerbe in Oesterreich in den Jahren 1848–1888. Herausgegeben von der Kommission der Jubiläumsgewerbeausstellung Wien 1888, Kommissionsverlag der R. Lechnerschen Hof- und Universitätsbuchhandlung.

Ramberg, G., Heutige Kunst. Ein Rundgang durch die Internationale Jubiläumskunstausstellung in München. 8°. 200 S. München, G. Franzscher Verlag (Jos. Roth).

Zeitschriften.

Mitteilungen des k. k. Österr. Museums für Kunst und Industrie. Nr. 277.

Die Kunstgewerbeausstellung in München. Von J. von Falke. — Textile Hausindustrie im Bregenzer Walde. Von Dr. A. Riegl.

Revue des arts décoratifs. 1889. Nr. 3.

L'Art décoratif au Musée de Cluny. — Notes sur quelques décorateurs: P. Puvis de Chavannes. Von L. de Fourcaud (Fortsetzung). — De l'ornementation dans les mosaïques de l'antiquité et du moyen âge. Von Eugen Müntz. — L'école du goût. Von Victor Champier.

Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums. Nr. 11.

Partikularrechte der „Eulerschen Bibliothek." — Ein karolingischer Elfenbeinkamm. Von F. F. Leitschuh. — Zwei Dürer-Stiche als Vorlagen zu einem Holzschnitt. Von Th. Volbehr.

Gewerbehalle. Nr. 11.

Vlämische Kanne, Kupfer getrieben aus Gent, aufgen. von F. Ewerbeck. — Holzdecke in einem Hause in Halle a. S. aufgen. von H. Steffen. — Schmiedeeiserner Träger von Baudri in Paris, im Oesterreichischen Museum. — Salonschrank, entworfen von L. Theyer. — Grabmal in der Stadtkirche zu Oehringen, aufgen. von Fr. Gebhardt. — Bücherschrank mit Schreibtisch, entw. v. Fr. Chr. Nillius. — Stoffmuster aus dem bayerischen Nationalmuseum, aufgen. von A. Lehmann.

Architektonische Rundschau. V. Jahrg. Liefg. 1.

Franz-Deak-Mausoleum in Budapest. Von Koloman Gerster. (Gesamtansicht, Durchschnitt und Grundriss.) — Landhaus in Stuttgart. Von Eisenlohr & Weigle. — Wilhelm-Augusta-Blindenanstalt in Königsthal bei Danzig. Von Schmieden, v. Weltzien u. Speer. — Wohnhaus Mehler in Aachen. Von K. Henrici. — Villa in Fontainebleau. Von E. Brunnarius. — Südliches Thor des Palast Indo in Madrid. — Rathaus in Molsheim, aufgen. von J. Cades.



Inserate.

Hierzu zwei Beilagen: Der Verlagsanstalt für Kunst und Wissenschaft in München betr. Die Kunst für Alle u. Klassischer Bilderschatz und der Photographischen Gesellschaft in Berlin betr. Kunstberichte No. 1.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von August Pries in Leipzig

24. Jahrgang. 1888/89.

Kunstchronik

Nr. 4. 1. November.

Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

Herausgeber:

Carl v. Lützow und Arthur Pabst

Wien, Theresianumgasse 25. — Köln, Kaiser-Wilhelmsring 22 a.

Expedition:

Leipzig: E. A. Seemann, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. Kühl, Jägerstr. 73.

Die Kunstchronik erscheint von Oktober bis Ende Juni wöchentlich, im Juli, August und September nur aller 14 Tage und kostet in Verbindung mit dem Kunstgewerbeblatt halbjährlich 6 Mark, ohne dasselbe ganzjährlich 8 Mark. — Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler in Leipzig, Wien, Berlin, München u. s. w. an.

Justi's Velazquez.

Mit dem Erscheinen der zwei schönen, in Pergamentpapier gehefteten Bände von Justi's Velazquez [1]), welche seit wenigen Tagen unseren Büchertisch zieren, ist eine den Eingeweihten schon vor längerer Zeit zu teil gewordene Verheißung nun glücklich erfüllt. Nicht nur die Kunstwissenschaft, sondern die Weltlitteratur, dürfen wir getrost sagen, wurde damit um ein Werk bereichert, welches turmhoch emporragt über die gewöhnliche Bücherproduktion unserer Tage. Unberührt und unbegehrt von dem buchhändlerischen Unternehmungsgeist, der heute selbst ernste und edle Naturen in seinen Bann und seine Dienste zieht, ist es aus jahrelangem stillen Verkehr mit dem Genius, den es uns enthüllt, als ein Kind der frischesten Anschauung und des emsigsten Fleißes vollgereift ans Licht getreten. Wie alles, was aus Justi's Feder fließt, ist auch diese Arbeit getränkt mit den Säften einer ungeheuren Belesenheit. Aber kein Stäubchen trivialen Büchergelehrtentums haftet daran. Der Autor zeigt sich mit allen Geistern vertraut, welche jemals dem Helden seiner Darstellung nahe getreten sind, von Quevedo und Carducho bis auf Stirling, Burger und Curtis. Und zwar würdigt er ebenso fein die Verdienste geistvoller Kritiker und Feuilletonisten um die Schätzung des Velazquez, wie die gelehrten Verfasser schwerwiegender Kataloge, welche (mit Börne zu reden) „die Nummern der Bilder und die Leser an eine gemeinschaftliche Galeerenkette der Langeweile schmieden." Allein das Material, welches ihm zur Verfügung stand, reicht weit über diesen allgemein zugänglichen litterarischen Apparat hinaus. Die Inventare der königlichen Schlösser Spaniens, aus welchen über Velazquez' Thätigkeit als Galerieorganisator Aufschluß zu gewinnen ist, wurden von Justi eigenhändig abgeschrieben. Die spanischen Korrespondenzen der Archive von Venedig, Neapel, Florenz, Modena u. s. w. wurden nach Daten über die in der Lebensgeschichte des Künstlers berührten Personen und Zustände durchforscht. Vor allem jedoch lag dem Autor die Orientirung in dem Zeitalter des Meisters am Herzen. „Diese Orientirung muß man suchen nicht in Geschichtswerken, um banale kulturhistorische Einleitungen zu schreiben, sondern in den Tagebüchern, Depeschen und Komödien der Zeit." Dazu kommt eine reiche, auf wiederholten Reisen und Galeriewanderungen gewonnene Autopsie. Sie erstreckt sich auf sämtliche, in den europäischen Sammlungen erhaltene, dem Velazquez angehörige oder ihm zugeschriebene Bilder, von den wenig bekannten Schätzen der englischen Privatgalerien bis zu den vielbewunderten Hauptwerken im Museum des Prado zu Madrid. Und sie begnügt sich nicht mit der Bilderkenntnis allein, sondern sie umfaßt mit gleicher Gründlichkeit das Studium von Land und Leuten, welches gerade für die verständnisvolle Würdigung des Velazquez von unschätzbarem Werte ist. Wenn er vor allem um seiner „Wahrheit" willen gepriesen wird, „wie kann man ein Urteil haben, ohne das zu kennen, was der Künstler vor Augen hatte. Zwar

1) Diego Velazquez und sein Jahrhundert. Von Karl Justi. Zwei Bände. gr. 8. Mit Titelbildern und Illustrationen. Bonn, Max Cohen & Sohn 1888.

die Dons mit den golillas und die Damen in den vertugadines sind an den Ufern des Manzanares nicht mehr zu finden; aber die Rasse und die Scholle ist noch wenig verändert." „Land und Leute", sagt Justi an einer anderen Stelle, „im Süden typischer und stetiger als bei uns, schreiben den Kommentar zu den Bildern. Denn das Leben allein nimmt den Staub und die Starre weg, welche die Zeit über die Kunstwerke verhängt. Auch die Zeit und Umgebung ihrer Entstehung läßt sich mit voller Anschaulichkeit, in Personalien, Zuständen und Äußerlichkeiten jeder Art, aus archivalischen, chronikalischen und dichterischen Quellen wieder hervorrufen. Wie oft begegnet man in Büchern, Depeschen und Versen jener Zeit Schilderungen, die auf Gemälde des Velazquez gemünzt scheinen; wie oft in den weiten, einsamen, entwaldeten Thälern castilischer Berge erkennt man jene Landschaften wieder, mit ihrem klaren, satten, cyanblauen Luftton, in die er seine schimmernden Reiterbilder versetzt, oder in den engen Gassen seiner Städte einen Bauer, einen Bettler, der aus einem Rahmen des Velazquez herausgeschritten scheint."

Als vor nunmehr zweiundzwanzig Jahren das erste große Werk Justi's, der Winckelmann, erschien, ging ein Rauschen durch die ehrwürdigen Baumkronen der Altertumswissenschaft. Es war uns, als lebte die in Winterschlaf versunkene Welt der Ideale, als deren begeisterter Seher Winckelmann dasteht, wieder zu neuem Frühlingstreiben auf. Und mit Winckelmann erschien das gestaltenreiche achtzehnte Jahrhundert, die Zeit des sächsischen August, die Epoche des Kardinals Albani und seiner Gesinnungsgenossen. Die Statue des Gefeierten erhob sich auf hohem, mehrfach abgestuftem Postament, auf dessen Absätzen lebensvolle Gruppen seiner Vorläufer und Mitstrebenden, seiner Förderer und Jünger sich von malerisch komponirten Hintergründen absetzen. Die Summe des Wissens über Winckelmann und seine Zeit war hier gezogen, der Altertumswissenschaft und ihrer Mission für die Erziehung der modernen Menschheit war hier ein niemals überbotenes Denkmal geschaffen.

Was Justi's Winckelmann für die Welt des plastischen Ideals geworden ist, das wird, wenn uns nicht alles täuscht, sein Velazquez für die moderne, von malerischen Anschauungen beherrschte, nach Wahrheit und Natur verlangende Zeit und für die Wissenschaft der modernen Kunstgeschichte werden. Der Stil des Velazquez ist der Gegenpol des antiken Ideals, es ist der „Stil der Natur", wie Mengs treffend sagte. Unter dem Gesichtspunkte der höchsten Lebendigkeit, der größten Treue, der freiesten und breitesten Behandlungsweise betrachtet, ist Velazquez, wie Waagen sagte, der „größte Maler, welcher je gelebt hat". Beulé nannte ihn den größten Koloristen, W. Burger endlich „le peintre le plus peintre qui fût jamais." — Denkt man sich eine Linie gezogen durch die beiden Justi'schen Meisterwerke, so berührt diese die Spitzen zweier künstlerischer Weltalter, und bezeichnet zugleich die Höhenpunkte zweier Epochen unserer kunstgeschichtlichen Forschung und Litteratur.

Justi's Velazquez ist fein und gewählt illustrirt, aber kein Prachtwerk im landläufigen Sinne. „Das Buch" — sagt der Autor — „ist die Arbeit eines Schriftstellers, der sich Leser wünscht, kein Text zu einem Bilderbuch, wo der Verfasser wie ein Jahrmarktsbarde die Historien mit dem Stocke zeigt. Ein Buchtext soll auf eigenen Füßen stehen; und wenn die Kunst zuweilen Gedanken in Gestalten umgesetzt hat, warum sollte es nicht erstrebenswert sein, wenn auch in unendlicher Annäherung, das Anschauliche in die andere Welt der Worte zu übersetzen."

Sind wir gut unterrichtet, so hat dem Autor die Zurüstung und Ausarbeitung des Werkes ein kleines Vermögen gekostet. Auch der Verleger ist nicht karg gewesen: er gab dem Buch eine Ausstattung, welche seine Hülle würdig macht eines erlesenen Geistes und wert, von den Litteraturfreunden aller Reiche als eine Kostbarkeit gehegt zu werden.

C. v. Lützow.

Kunstlitteratur und Kunsthandel.

Musée National du Louvre, Dessins, cartons, pastels et miniatures des diverses écoles, exposés depuis 1879 dans les Salles du 1er étage, deuxième notice supplémentaire, par le Vte Both de Tauzia. 8. Paris 1888.

Kein Wunder, daß die reichhaltige Sammlung des Louvre heutzutage noch zu dem Erscheinen eines neuen beträchtlichen Bandes von 200 Seiten, als Ergänzung der Kataloge, welche die Abteilung der Handzeichnungen betrifft, Anlaß gegeben hat! Die Kataloge bestehen also bereits aus fünf Bänden, deren zwei erste vom früheren Konservator, Herrn Reiset herstammen, die drei letzteren von unserem verehrten Freunde Vte. de Tauzia, dessen Todeskunde uns unlängst schmerzlich getroffen hat. — Eine in den letzten Jahren veranstaltete Ausstellung von Zeichnungen, welche früher nicht zur öffentlichen Schau gebracht worden waren, hat das Material für den letzten Band geliefert. Die italienische, ebenso wie die spanische, die deutsche, die niederländische und französische Schule sind darin vertreten, wobei das historisch Wichtigste jedenfalls der ersteren zugestanden werden muß. Denkt man an die zwei kostbaren Sammelbände, die dazu gehören: das bekannte Buch aus dem Besitze Vallardi und das an 82 Studienseiten reiche Buch von der

Hand des Jacopo Bellini, so findet man darin schon hinreichenden Stoff für eine hervorragende Sammlung.

Die beiden Bände sind jetzt in einem Glasschrank ausgestellt, wo man freilich jedesmal nur je ein Paar Seiten davon betrachten kann. Der Bellinibanb ist demjenigen des British Museum an die Seite zu stellen und darf als willkommener Ersatz angesehen werden für die meistens zu Grunde gegangenen Werke der Malerei von dem Vater der zwei berühmten Brüder Gentile und Giovanni. Es stellt sich uns darin ein Meister dar, der viel wichtiger und einflußreicher war, als er bis jetzt erachtet worden ist, und der zwischen seinen Zeitgenossen Gentile da Fabriano und Vittore Pisano jedenfalls den mittleren Rang behaupten darf. In dem neuen Kataloge nun findet sich jedes einzelne Blatt beschrieben, was in jedem Kunstfreunde den sehnlichsten Wunsch erwecken dürfte, daß solch ein Schatz durch eine gute photographische Aufnahme illustrirt würde, gleichwie dies bereits in Berlin mit dem Dante-Codex von Botticelli geschehen, und in London teilweise mit dem Bellinibande[1], mit dem verglichen der Pariser Band den Vorteil bietet, daß fast sämtliche Zeichnungen wohl durch seinen Urheber selbst mit der Feder nachgezogen wurden, während in dem anderen der Silberstift öfters sehr verblichen erscheint. — In dem Bande von Vallardi kommt eine ganze Reihe höchst bedeutender Studien von dem bahnbrechenden Meister Vittore Pisano vor: Vorbereitungen zu seinen weltbekannten Medaillen, Aufnahmen nach der Natur, speziell wunderbare Tierstudien, von denen einige mittelst der trefflichen Aufnahmen von Braun aus Dornach jedermann zugänglich gemacht worden sind. — Von Lionardo da Vinci finden sich gleichfalls mehrere interessante Skizzen, wiewohl nicht alles als reines Gold anzusehen ist. — Unter den einzelnen Blättern dürfen wir nicht versäumen, die Aufmerksamkeit der Kunstfreunde auf das unter Nr. 2021 verzeichnete Blatt hinzulenken, das insofern von der größten Wichtigkeit ist, als es die mustergültigste von allen bisher dem Verrocchio zugeschriebenen Studien genannt zu werden verdient. Diese ganz anspruchslos auf den beiden Seiten zusammengeworfenen croquis d'enfants sind so lebendig, so frei mit der Feder geführt, daß einem dabei erst recht klar wird, wie sein berühmtester Schüler aus ihm sich herausentwickelt hat. Daß die hinzugefügten lateinischen Verse von Tauzia nicht ganz richtig interpretirt worden sind, dürfte kaum bezweifelt werden. Den Sachkundigen möge die richtige Leseart anheimgestellt sein, sowie die nicht unwichtige Bestimmung, ob die Handschrift von dem Meister selbst herrühre. Hingegen soll hier nicht verschwiegen werden, daß Giovanni Morelli das Verdienst gebührt, zuerst in diesen Kindergestalten die Hand des Meisters erkannt und den Konservator der Sammlung bewogen zu haben, sie aus den Mappen herauszunehmen und auszustellen. — Letzterer scheint hingegen minder geneigt gewesen zu sein, die für uns unumstößliche Urheberschaft Pintoricchio's an den venetianischen Handzeichnungen anzuerkennen, wie dies aus seinen übrigens beifälligen Äußerungen über Lermolieffs Buch (S. 69) erhellt. Daß er über den Meister überhaupt zu keinem klaren Begriff gekommen war, ist aus dem Umstande ersichtlich, daß er ihm im Louvre das ärmliche Machwerk eines reitenden jungen Kriegers zuschreibt (eine Kopie nach einer Zeichnung in den Uffizien, unter dem Namen Erc. Grandi) und andererseits ohne den mindesten Verdacht dem Raffael das aus der Sammlung Timbal stammende Blatt vindizirt, in welchem sich wohl eine Vorstudie zu dessen bekannter Madonna Ansidei uns darstellt. Diese Zeichnung, welche im Katalog Timbal verkleinert abgebildet ist, stimmt nämlich vollends mit der von Morelli ganz folgerichtig angegebenen Anzahl von Blättern aus der Hand des Pintoricchio überein. Daß sie trotzdem noch lange im Louvre als Raffaels Werk ausgegeben werden wird, ist jedenfalls vorauszusehen, wobei der Umstand, daß der Erwerb des Blattes keinen geringeren Preis als 25 000 Frank gekostet hat, nicht wenig ins Gewicht fällt, wie sich ja dies bei ähnlichen Fällen auch in anderen Museen ereignet hat. Immerhin findet der innige, geistige Zusammenhang eines verkannten Vorläufers des höchsten Meisters der italienischen Blütezeit mit diesen selbst in dem reizenden Blatte eine neue Bestätigung, und derselbe kann als ein weiterer Beweis angesehen werden für die stufenweise, allmähliche Entwickelung des jungen Raffael.

Eine Seltenheit im Bereich der in der Umgebung Raffaels lebenden Meister ist ferner eine Zeichnung von dem milden Timoteo Viti von Urbino. Es handelt sich um eine knieende, in schwarzer Kreide ausgeführte heil. Magdalena, die einem Teil seines großen Altarblattes von Cagli entspricht, in welcher die Erscheinung Christi vor dieser Heiligen als Hauptgegenstand dargestellt ist. Vte. de Tauzia hat nicht versäumt, diesen Zusammenhang zu konstatiren, wie er denn ähnliche Verhältnisse auch in anderen Fällen nicht zu übergehen pflegt und bei den Hauptmeistern ausführliche, brauchbare Angaben über ihr Wesen im allgemeinen und über ihre Werke nicht verabsäumt. — Zum Schluß möge die Aufmerksamkeit der Leser auf eine mit zahlreichen Figuren überfüllte Federzeichnung gerichtet sein (eine unbestimmte, mythologische Dar-

[1] Bekanntlich hat Prof. Sidney Colvin neuerdings die Publikation einer Auswahl von Zeichnungen des British Museum unternommen.

stellung), welche dem Bazzi Sodoma) zugeschrieben wird, die aber, wie H. v Geymüller bereits bemerkt, bestimmt als eine Schöpfung von B. Peruzzi zu betrachten ist, auf welchen Meister sowohl die Bildung und die etwas ungeschickten Bewegungen der Figuren deuten, als auch der ausgebildete, architektonische Hintergrund, in der Art eines klassisch gezierten Triumphbogens. Daß ein anderes, größeres Blatt im Louvre, worin wir die ursprüngliche Vorlage zum berühmten Stich von Marcanton, „Der Triumph des Titus", zu erkennen haben, von derselben Hand herrührt, wird von Tauzia folgerichtig geschlossen und dürfte das Uteil über die richtige Urheberschaft an beiden Arbeiten bekräftigen.

Gustav Frizzoni.

Hundert Jahre Kunstgeschichte Wiens, 1788—1888. Eine Festgabe anläßlich der Säkularfeier der Pensionsgesellschaft bildender Künstler Wiens. Von Dr. C. Bodenstein. Mit einem Porträt Leopold Binders (des Gründers der Pensionsgesellschaft, radirt von J. Klaus. Wien, Druck und Verlag von Carl Gerolds Sohn. 1888. LXIV und 206 S. gr. 8°. — Preis geh. 5 Fl., geb. 6 Fl. ö. W.

* Eine fleißige und gehaltvolle Schrift, welche sich den mannigfachen Arbeiten Wiener Lokalforscher zur Herstellung einer kritischen Kunstgeschichte Österreichs würdig anreiht. Die hauptsächliche Grundlage der Darstellung Bodensteins bildet das Aktenmaterial der „Pensionsgesellschaft bildender Künstler Wiens", bestehend in dem seit hundert Jahren mit aller Genauigkeit geführten „Einverleibungsprotokoll" und in dem vier Foliobände umfassenden „Ereignisprotokoll", worin wichtigere Ereignisse aus der Geschichte der Gesellschaft, die Geburts- und Todesdaten der Künstler sowie die Namen der Gattinnen und Erben der Gesellschaftsmitglieder verzeichnet stehen. Die höchste Präzision der Angaben war an dieser Stelle unbedingt erforderlich, weil von dem Geburtsdatum der Beginn des Pensionsbezuges für den Künstler, von dem Todesdatum aber, welches durch den amtlichen Totenschein zu erweisen ist, der Bezug der Pension für die Witwe statutenmäßig abhängt. Das verleiht den Angaben ihre besondere Zuverlässigkeit.

Der Verfasser hat sich jedoch keineswegs mit dem Abdruck des ihm erschlossenen Quellenmaterials begnügt, sondern aus den Ergebnissen anderweitiger langjähriger Studien eine Fülle sonstiger Daten zur Künstler- und Kunstgeschichte Wiens beigegeben. Zunächst sind die Biographien der Künstler über das von dem Archiv der Pensionsgesellschaft gebotene Material hinaus erweitert. Sodann hat Bodenstein von jedem Künstler ein nach Kunstarten und innerhalb derselben chronologisch geordnetes Verzeichnis seiner Werke angefertigt, endlich dem Ganzen eine historische Einleitung vorausgeschickt, welche die Geschichte der Pensionsgesellschaft und eine Skizze der Kunstentwickelung Wiens seit den Tagen der Kaiserin Maria Theresia bis auf den heutigen Tag umfaßt. Auf diese Weise entstand ein stattlicher Band, welcher in dem ihm von der Firma Gerold angelegten Prachtgewande sich trefflich zur Festgabe für die Säkularfeier der Gesellschaft und zur Jubiläumsschrift für den regierenden Kaiser eignet, unter dessen kunstfreundlichem Walten die Kaiserstadt zu nie geahnter Pracht und Größe gediehen ist.

Die Daten und Regesten zur Wiener Künstlergeschichte, welche den Kern von Bodensteins Arbeit bilden, erstrecken sich natürlich nur auf den Kreis der Mitglieder der Pensionsgesellschaft. Alle dem Verein fern gebliebenen Künstler mußten hier weggelassen werden. So regt sich der naheliegende Wunsch, auch ihre Lebensdaten und Werke in ähnlicher Weise verzeichnet zu sehen. Und Bodenstein giebt uns Hoffnung auf einen Ergänzungsband, in welchem er diesem Verlangen Rechnung tragen wird. Wir erlauben uns, ihn für diese sehr dankenswerte Publikation u. a. auf das reiche künstlerische Material hinzuweisen, welches das Kupferstichkabinet der k. k. Hofbibliothek enthält, eine Fundgrube, aus welcher der Autor vielleicht auch für den vorliegenden Band noch manche Belehrung hätte gewinnen können.

Hn. **Ueber das Rathaus der Stadt Augsburg** wurde soeben von Baurat Ludwig Leybold ein photolithographisches Werk, mit Text von Archivar Dr. Adolf Buff, (im Verlage von Ch Claesen in Berlin) herausgegeben. Außer dem Grundplane, den Fassadenansichten und der Raumeinteilung des in dem Aeußeren durch kolossale Maßverhältnisse imponirenden Baues enthält das Werk alle einzelnen künstlerischen und kunstgewerblichen Bestandteile der inneren Ausschmückung, die Wanddekorationen, Plafonds, Vertäfelungen, Thüren, Oefen, Schlösser, Beschläge und Metallgüsse 2c. aufs sorgfältigste in genauen Maßangaben gezeichnet, auf 93 Tafeln in Folio, und ist in einer für das Studium so gewissenhaft eingehenden Form in der That ein Musterbuch für bautechnische Schulen und für die Gewerbe. Diese erste umfassende Publikation des Rathauses ist nach den neuesten Forschungen (s. Kunstchronik Nr. 40, 23. Jahrg. um so wertvoller, weil sie den schlagendsten sichtbaren Beweis dafür giebt, daß die mit fürstlicher Pracht und bis in die entlegensten Räume mit reichster Erfindungsgabe überraschende innere Ausstattung nicht, wie früher angenommen war, von der Leitung des Elias Holl abhängig, sondern von Matthias Kager und anderen ebenbürtigen Meistern in ihrer ungestörten Eigenart ausgeführt wurde und mit ihrem Reichtum auch die damalige hohe Stufe der Kunst und des Kunstgewerbes der Reichsstadt vergegenwärtigt. Der große Aufwand des Stadtrates, den die im Texte genannten Beträge für einzelne Arbeiten aufweisen, hat mit der dadurch veranlaßten Entwickelung und dem Bekanntwerden einheimischer Meisterkräfte jedenfalls viel zu den bedeutenden Aufträgen von auswärts Anlaß gegeben. Von den damals zünftigen Tischlern arbeitete z. B. Barthelme Weishaupt mit 17 bis 18 Gehilfen zehn Jahre für den König von Spanien. Nur solchen erprobten Meistern konnten die herrlichen Plafonds der Fürstenzimmer und auch jene der Nebenräume gelingen, welche lehren, wie man mit den einfachsten Formen die gün

stigste Wirkung erzielt. Oefen, wie die der Fürstenzimmer, von welchen sich namentlich der von Adam Vogt, gemäß des Verdingsprotokolls, nach eigener Visirung gefertigte und auf Tafel 56-57 abgebildete Ofen über eine Töpferarbeit zu einem wahren architektonischen Kunstwerk erhebt, dürften schwerlich von anderen übertroffen werden. Die damalige enge Verbindung von Künstlern und Handwerkern in einer Zunft, macht es oft schwer, dieselben voneinander zu scheiden. Doch tritt hier, mit noch einigen anderen Bildhauern, Christoph Murmann durch eine Arbeit hervor, welche das von Greifen gehaltene Stadtwappen darstellt und von Wolfgang Neidhard als Oberlichtfüllung für das Hauptportal in Bronze gegossen wurde. Der Name dieses Bildhauers ist deshalb von besonderem Interesse, weil von ihm ein Augsburger Wahrzeichen, das sogenannte „Turmmichele" angefertigt wurde, das am Michaelstag zu jeder Stunde aus dem Perlachturme, zum Jubel der stets zahlreich versammelten Jugend, erscheint und mit jedem Glockenschlage die Lanze in den Drachen stößt. Trotz der Auswahl unter tüchtigen Kräften und der Freigebigkeit des Stadtrates hatte derselbe doch viele Schwierigkeit deshalb zu überwinden, daß manche der besten, aber leichtlebigen Meister durch Ausschreitungen oft störenden Aufenthalt für den Bau herbeiführten. So kam der geschickteste der Tischler, Jakob Dietrich, ein Sohn des berühmten Erbauers der Münchener Michaelskirche, zweimal in Kriminalhaft und der Stadtschlosser Barthelme Scheff, der die meisten und am kunstreichsten ausgestatteten Schlösser und Beschläge im Rathause lieferte, mußte wegen Trunksucht und Liederlichkeit entlassen werden. Dagegen kann dem größeren Teile der Meister eine tadellose Haltung, Erlangung von Ehrenstellen, dem Matthias Kager sogar die Auszeichnung mit der Bürgermeisterswürde nachgerühmt werden. — Mit der Ueberweisung der Innenausschmückung des Rathauses an eine andere als die früher angenommene Leitung ist dem Stadtwerkmeister Elias Holl zwar der Nimbus etwas geschmälert worden; allein ihm bleibt das Verdienst, da wegen der in Augsburg vom 16. auf das 17. Jahrhundert vorherrschenden Fassadenmalerei eine äußere architektonische Verzierung wenig zum Ausdruck gelangen konnte, die ersten entschieden ausgesprochenen Renaissancegebäude errichtet zu haben. Durch ihn wurden selbst die eifrigsten Fassadenmaler, M. Kager, Matthias Gundelach, Joh. Freyberger und Joh. König, die viele Häuser und auch Stadttürme bemalten, mehr zu Innendekorationen und Tafelmalereien bestimmt. Elias Holl drückte der Augsburger Architektur seinen eigentümlichen Stempel auf, der sich trotz aller Neuerungen noch nicht verwischt hat, und selbst viele der neuesten Bauten in Augsburg haben sich seiner gewaltigen Einwirkung nicht entzogen.

H. A. L. Lebensläufe Meißener Künstler. Unter diesem Titel hat der um die Geschichte Meißens hochverdiente Direktor der Meißener Realschule, Herr Dr. Wilhelm Loose, in dem unlängst erschienenen 2. Hefte des 2. Bandes der Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Meißen eine ungemein dankenswerte Zusammenstellung von Biographien solcher Künstler erscheinen lassen, die in Meißen und in der Umgegend dieser Stadt geboren sind oder als Beamte der Königlichen Porzellanmanufaktur längere Zeit in Meißen gewirkt haben. Zu diesen kommen noch Männer wie Erola, Haach, Mannfeld, Oehmichen und Wehle, „die ihre Jugend in Meißen verlebt und sich immer als Meißener gefühlt haben." Wie alle Arbeiten Loose's zeichnet sich auch die in Rede stehende durch große Sorgfalt und gewissenhafte Verwendung des Quellenmaterials aus. Bei jedem Künstler ist die bisher über sein Leben und Wirken vorhandene Litteratur angemerkt. Besonderer Fleiß ist auf die Ermittelung der Geburtsjahre und Geburtstage verwendet worden, eine mühsame Arbeit, die jedoch an der Hand der Meißener Taufbücher, des Mannschaftsbuches der Königlichen Manufaktur, des Totenbuches der Meißener Stadtkirche und anderer handschriftlichen Quellen zu einer Reihe wertvoller Ergebnisse geführt hat. — Dieselben erscheinen als eine willkommene Berichtigung der Angaben in den gangbaren Künstlerlexicis von Meusel, Füßli, Nagler und Müller und verbessern sogar Ungenauigkeiten der „Allgemeinen deutschen Biographie". Erhöhten Reiz gewinnt die Publikation durch die Einfügung autobiographischer Aufzeichnungen noch lebender Künstler. Solche Aufzeichnungen haben unter anderen beigesteuert: der Bildhauer Emmerich Andresen, gegenwärtig Gestaltungsvorsteher an der Meißener Manufaktur, der Landschaftsmaler Friedrich Paul Baum, einer der tüchtigsten jüngeren Mitglieder der Dresdener Künstlerkolonie, der Historienmaler Anton Dietrich, ein Schüler von Julius Schnorr von Carolsfeld in Dresden, Emil Otto Grundmann, Direktor der Kunstakademie in Boston, der Bildhauer Ernst August Leuteritz, einst Schüler Rietschels, dann von 1849 bis 1886 Vorsteher der Gestaltungsbranche an der Manufaktur, der Meisterradierer Bernhard Mannfeld, der vorzügliche Aquarellist Viktor Paul Mohn, Schüler Ludwig Richters, der Genremaler Hugo Oehmichen in Düsseldorf und der Bildhauer Friedrich August Wittich, gleichfalls ein Schüler Rietschels, in Düsseldorf. Der Biographie Heinrich Erola's liegt das Tagebuch des Künstlers zu Grunde, für die des Düsseldorfer Historienmalers Ludwig Haach wurden eigenhändige Briefe desselben an seinen Neffen in Meißen zu Rate gezogen. Vermißt werden dürfte in Loose's Zusammenstellung der Lebenslauf Philipp Daniel Lipperts, des Herausgebers der bekannten Daktyliothek. Doch hat dies seinen guten Grund darin, daß Lippert, wie sich herausgestellt hat, kein Meißener Kind war. Er ist vielmehr am 29. September 1702 in Dresden geboren, wonach die Angaben bei Daßdorf bis herab zur „Allgemeinen deutschen Biographie" zu verbessern sind. — Im ganzen führt Loose die Lebensläufe von gegen 170 Künstlern aus den letzten drei Jahrhunderten an. Erklärt sich diese große Anzahl von bildenden Künstlern zum guten Teil aus ihrem Zusammenhange mit der Königlichen Porzellanmanufaktur, mit welcher seit dem Jahre 1743 eine Zeichenschule und seit dem Jahre 1764 eine eigene Kunstschule in Verbindung stand, so ist auf der anderen Seite auch nicht zu verkennen, daß, wie Loose hervorhebt, das altertümliche Gepräge der Stadt, ihr eigenartiges Leben, ihre malerische Lage an Berg und Strom fördernd auf die Entwicklung künstlerischer Neigungen eingewirkt hat. Merkwürdig aber bleibt die Thatsache, daß gerade die besten jener aus Meißen hervorgegangenen Künstler nicht nur sich sobald wie möglich aus den engen Verhältnissen der kleinen Stadt losgelöst haben, was am Ende ganz natürlich ist, sondern daß sie sich in vielen Fällen überzeugen mußten, daß in Sachsen kein Boden für eine freiere Bethätigung ihrer Kräfte vorhanden sei. Deshalb kehrten sie dem Vaterlande den Rücken, um in München, Düsseldorf und Berlin ihr Fortkommen zu suchen, ein Schritt, den die wenigsten zu bereuen gehabt haben. Sicherlich giebt diese Erscheinung, für die sich bei zahlreichen anderen sächsischen Städten Analoga finden ließen, viel zu denken. An begabten Jüngern der bildenden Kunst, das sieht man auch aus diesen „Meißener Lebensläufen", hat es den sächsischen Landen zu keiner Zeit gefehlt; aber wie wenig von ihnen sind dazu gelangt, ihr Talent in der Heimat genügend auszubilden und daheim zum Ruhme des Vaterlandes in bedeutenden Schöpfungen zu bewähren! Sehr lehrreich sind in dieser Hinsicht die Ausführungen des Historienmalers Anton Dietrich. Nachdem er berichtet hat, daß er wegen Streitigkeiten, die sich an seine Entwürfe für die Deckengemälde in der Aula des Dresdener Polytechnikums knüpften, geneigt gewesen sei, nach Berlin überzusiedeln, aber schließlich den an ihn ergangenen Vorstellungen, daß er seine Kraft für Dresden erhalten sollte, Folge geleistet habe, fährt er wörtlich (S. 226) fort: „Ich that damit einen Schritt, den ich sehr oft tief bedauert habe, denn trotzdem die sächsische Regierung und das Land alle Opfer bringen, ein frisches Kunstleben in Dresden zu schaffen, so kann doch kein Maler sich frei in großartiger Weise entwickeln, weil so viele Künstler aufeinander hocken, welche alle berücksichtigt sein wollen. Zudem sind die Parteien so feindselig zugespitzt, daß jeder, der zwischen diese kommt, mehr oder weniger erdrückt wird, während in Berlin die verschiedensten Richtungen sich groß und frei entwickeln können." — Wir enthalten uns jeder Kritik dieser Auslassung und begnügen uns dieselbe hierdurch niedriger zu hängen zum Beweis dafür, daß unsere oft dargelegte pessimistische Auffassung der Dresdener Kunstzustände auch von seiten einzelner Dresdener Künstler geteilt wird.

Todesfälle.

* **Albert Zimmermann**, der Nestor des gleichnamigen Künstlergeschlechts, ist in München am 18. d. M. im 80.

Lebensjahre gestorben. Er war in Zittau 1809 geboren und erst zum Musiker bestimmt, bis er seinen Beruf zur Landschaftsmalerei erkannte und sich anfangs in Dresden, später in München für das Fach ausbildete. Er wirkte in den fünfziger Jahren als Professor an der Akademie zu Mailand und seit 1860 als Leiter der Landschaftsschule an der Akademie der bildenden Künste in Wien. Zettel, Ruß, Schindler zählen zu seinen hervorragenden Schülern. Nach seiner 1871 erfolgten Pensionirung lebte Zimmermann zunächst längere Jahre in Salzburg, dann in München, wo er bis in die letzte Zeit unermüdlich thätig war. Er hielt an den stilistischen Traditionen Kochs und Rottmanns fest, war dabei aber ein feiner Beobachter der Natur und ein höchst geschickter Techniker.

x. — **Salomon Voegelin**, Professor der Kunstgeschichte an der Universität in Zürich und Ehrendoktor der Universität Basel, ein eifriger Holbeinforscher ist im Alter von 51 Jahren am 18. Oktober in Zürich gestorben.

Kunstunterricht und Kunstpflege.

O. M. **Im Kunstgewerbe-Museum zu Berlin** hat der Unterricht für Kunststickerei eine veränderte Gestalt erhalten. Die Leitung desselben ist der bekannten Künstlerin auf diesem Gebiete, Fräulein Emma Seliger übertragen worden. Die Aufnahme von Schülerinnen wird in weit freierer Weise als bei den übrigen Fachklassen der Anstalt gehandhabt, so daß künftig nicht bloß berufsmäßige Stickerinnen Zulaß finden, sondern daß auch weitere Kreise Gelegenheit erhalten, von den Lehrkursen Nutzen zu ziehen. Dabei bieten die überaus reichen Schätze des Museums an alten Nadelarbeiten der Klasse ein Lehrmaterial von unvergleichlicher Bedeutung.

Sammlungen und Ausstellungen.

H. A. L. **Leonardo da Vinci-Ausstellung.** Seit dem 16. Oktober ist in Dresden in den Räumen der Ernst Arnoldschen Hofkunsthandlung auf der Schloßstraße eine Ausstellung von Reproduktionen der Werke Leonardo's da Vinci unentgeltlich dem Besuche des Publikums geöffnet. Dieselbe wird den Bemühungen des Herrn Adolf Gutbier verdankt, der seit Jahren bemüht ist, weitere Kreise Dresdens für die Teilnahme an den Erscheinungen der bildenden Kunst zu gewinnen und sich namentlich durch seine reichen Sammlungen zur Geschichte der italienischen Kunst hervorgethan hat. Die Anregung zur Veranstaltung der gegenwärtigen Ausstellung fand Herr Gutbier in dem Erscheinen des neuen Kupferstiches nach Leonardo's „Abendmahl" von Rudolf Stang in Amsterdam. Zum Vergleich mit der Leistung dieses Künstlers ist der bekannte Stich Raphael Morghens sowie eine getreue Photographie des Originals, wie es gegenwärtig in dem Refektorium des Klosters Santa Maria delle Grazie zu Mailand zu sehen ist, herangezogen worden. Höchst lehrreich erscheint die Sammlung sämtlicher Darstellungen des Abendmahls von Giotto an bis auf Uhde, welche von Herrn Gutbier gleichzeitig mit den Werken Leonardo's ausgestellt ist.

O. M. **Im Berliner Kunstgewerbemuseum** wurde am 23. Oktober die 24. Sonderausstellung eröffnet, die in geschlossener Zusammenstellung die Neuerwerbungen dieses Jahres vor ihrer Einordnung in die Sammlung vorführt. Die Ausstellung, welche die Hälfte des Lichthofes in Anspruch nimmt, umfaßt Arbeiten aus den verschiedensten Gebieten kunstgewerblichen Betriebes. Hervorzuheben sind besonders italienische Möbel und Bronzen, ein großer Rahmen in Robbia-Arbeit, eine ansehnliche Gruppe von Arbeiten in Schmiedeeisen, Porzellane und Fayencen, ein als Halbrundnische gestalteter Abtstuhl des 18. Jahrhunderts und eine große, vier Schränke füllende Reihe bemerkenswerter Textilarbeiten. Während diese Ausstellung bis zum Schluß des Jahres geöffnet bleiben soll, werden in der anderen Hälfte des Lichthofes wechselnde Ausstellungen moderner Erzeugnisse stattfinden. Als erste derselben stellt sich eine Gruppe gewebter Tapeten von Joseph Heimann in Berlin dar, die nach einem neuen Verfahren aus Flachsfäden hergestellt und mit Mustern bedruckt sind, für welche die Motive zumeist der Sammlung des Museums entnommen wurden.

—u. **Die Hamburger Kunsthalle** wird demnächst um eine stattliche Anzahl niederländischer Gemälde des 17. Jahrhunderts bereichert werden. Ein Antwerpener Kunstfreund, aus dessen Besitz die Zeitschrift voriges Jahr ein Bild von Rubens „Dryaden und Panisken" in einer Radirung von Linnig brachte, hat sich nämlich bereit finden lassen, seine gewählte Sammlung seiner Vaterstadt Hamburg leihweise zu überlassen. Der im Druck erschienene Katalog weist 80 Gemälde auf. Neben Rubens sind auch Rembrandt, Potter, Hobbema, Jakob und Salomon Ruisdael unter der Zahl der Meister genannt, die mit Anfang November dem Hamburger Museum einen längeren Besuch abstatten.

* **Die Idee jährlicher internationaler Ausstellungen in München** wird in der Presse gegenwärtig lebhaft diskutirt. Die „Münch. Neuest. Nachr." bringen einen langen Aufsatz über den Gegenstand aus der Feder Wilh. Lindenschmits, welcher den Gedanken durch eine mit der Erschaffung der Welt beginnende historische Auseinandersetzung den Lesern mundgerecht zu machen sucht. Er beruft sich dabei vorzugsweise auf die künstlerische Bedeutung Münchens, welches nach ihm „auf dem Punkte steht, die Führerschaft der deutschen Kunstwelt zu übernehmen, wenigstens auf dem Gebiete der in Deutschland erst in der Neuzeit zur vollen Entwickelung gelangten Oelmalerei"; er weist auf die dortige blühende Kunstschule, auf die zahlreiche Münchener Künstlerschaft mit ihrer Fülle glänzender und hochstrebender Talente hin, und beklagt es, daß deren Produktion so zu sagen im eigenen Fette zu ersticken drohe und den Spekulationen des sich herandrängenden Kunsthandels verfalle, wenn nicht eine große Arena geschaffen werde, in welcher sich die Kräfte jährlich angesichts eines Weltpublikums messen können. Wir verkennen nicht, daß eine solche Institution großer jährlich sich wiederholender Ausstellungen der Stadt München und der dortigen Künstlerschaft mannigfachen Nutzen bringen würde. Aber die nämlichen Vorteile wollen auch andere Städte und ihre Bevölkerungen für sich in Anspruch nehmen. Die Münchener preisen den hohen Stand ihrer Malerei, Berlin kann sich von altersher den Ruhm einer glänzenden Bildhauerschule vindiziren, Wien ist eine Hauptstätte der modernen Architektur und der dekorativen Künste. Wäre es nicht im Interesse des Ganzen unserer deutschen Kunst besser, wenn die großen Ausstellungen abwechselnd etwa in diesen drei Centren der mitteleuropäischen Kulturwelt veranstaltet würden? Wenn es nicht anders sein kann, in ununterbrochener Folge, vielleicht aber auch in größeren Zwischenräumen. Wenn für die Künstlerschaft die Gefahr und Not der Ueberproduktion besteht, so fürchten wir andererseits für das Publikum die Kalamitäten der Uebersättigung. Was von den Gegnern des in Rede stehenden Münchener „Salons" sonst noch gegen das Kliquenwesen, die marktschreierische Reklame, die schlechten Kataloge der dortigen Ausstellungen gesagt worden ist, sei vorläufig nur angedeutet. Jedenfalls hat sich München in diesen Beziehungen manchen nicht ganz ungerechten Tadel zugezogen.

— **Aus München** schreibt man dem Leipziger Tageblatt: Vielfach wurde während der Dauer der deutsch-nationalen Kunstgewerbeausstellung meiner Behauptung widersprochen, daß die Ausstellung im Vergleiche zu den Anmeldungen und Ausstellungsobjekten selbst in den letzten Wochen vor Schluß noch immer nicht komplett sei. Was meinerseits auf Grund vorzüglicher Informationen nur sorgfältige Berechnung, eine Addition von Ausstellerfirmen und deren Erzeugnissen, war (unterstützt von fachmännischem Urteil in Bezug auf Gruppirung, Stilart u. s. w.), wird jetzt schlagend bewiesen durch die Thatsache, das ganze Kisten unausgepackt vorgefunden worden sind. (!) Viele Firmen konnten es nicht begreifen, daß ihre Kisten trotz aller Reklamationen nicht ankamen, und gaben schließlich jede Hoffnung, sie während der Ausstellung noch zu erhalten, auf. Jetzt nach Schluß derselben liefert eine hiesige Speditionsfirma, welcher die Alleinzu- und Abfuhr sowie Aufbewahrung der Kisten bis zum Ausstellungsschluß übertragen gewesen ist, die aufbewahrten Kisten wieder ab, und zum nicht geringen Erstaunen aller sind unter den leeren Kisten noch wohlverpackte, mit Ausstellungsobjekten beladene Kisten vorgefunden worden, die am 16. Oktober natürlich Makulaturwert haben. Für den Fall, daß ein Dementi gewagt werden sollte, will der Korrespondent des oben erwähnten Blattes mit Namen dienen.

Vermischte Nachrichten.

*** **Zur Wiederherstellung des Domes in Bremen.** Wie dem „Centralblatt der Bauverwaltung" geschrieben wird, hat der Kirchenkonvent des Doms den vom Dombaumeister Salzmann entsprechend umgearbeiteten Bauplan endgültig genehmigt und die Bauherren ermächtigt, zunächst den Neubau des Südturmes, den erforderlich werdenden Abbruch des Nordturmes und der Westfront, sowie den Wiederaufbau derselben ausführen zu lassen. Ferner genehmigte derselbe die Vorarbeiten zur Restauration der Nordfront und der Erbauung des Vierungsturmes, behielt sich jedoch in beiden Punkten seinen endgültigen Beschluß über die Ausführung dieser Bauteile vor, bis ihm nachgewiesen sei, daß die dafür erforderlichen Mittel wenigstens teilweise zur Verfügung ständen. Damit sind denn die schwierigen Vorarbeiten für die seit Jahrzehnten geplante Wiederherstellung eines der kunstgeschichtlich wichtigsten Denkmäler der mittelalterlichen Baukunst in Deutschland zum glücklichen Abschluß gelangt und dem Beginne der praktischen Bauarbeiten steht nichts mehr hindernd im Wege.

*** **Ueber das Städelsche Institut** macht die „Frankfurter Zeitung" folgende Mitteilungen: Herr Caspar Ritter ist nach kaum einjähriger Führung seines Lehramts in der Kunstschule des Städelschen Instituts von Frankfurt geschieden und nach Karlsruhe übergesiedelt. Da indes seine Verpflichtungen noch teilweise fortdauernde sind, indem die Administration ihn nicht vollständig entlassen konnte, ehe die neue Lehrkraft, Herr Frank Kirchbach aus München sein Amt antreten wird, so wird Herr Ritter einige Male im Monate von Karlsruhe hierherkommen, um den Schülern in ihrem Lehrgange weitere Anleitung zu geben, die Arbeiten nachzusehen, eventuell zu korrigieren. Für die übrige Zeit seiner Abwesenheit hat Herr Maler Rudolf Gudden die provisorische Ueberwachung übernommen. Herrn Ritter sind verschiedene Schüler, welche unter seiner speziellen Leitung standen, nach Karlsruhe gefolgt, so daß die eigentliche Malklasse auf zwei Schüler zusammengeschrumpft ist. Hoffentlich gelingt es dem Ruf und der Tüchtigkeit des neuen Lehrers, Herrn Professor Kirchbach, die Stätte, welche einst weit bessere Tage gesehen und sich unter den deutschen Kunstschulen eines sehr guten Rufes erfreute, wieder mit strebsamen Schülern zu bevölkern und dem Frankfurter Kunstleben neue gedeihliche Anregung zu geben. — Die Gemäldesammlung des Instituts hat wieder eine schätzenswerte Vermehrung erfahren. Durch die Erben der Frau Adelheid Grunelius wurden ihr zwei größere Oelbilder zugewiesen: eine Küstenlandschaft von C. Lindemann-Frommel und eine italienische Landschaft mit Staffage von Fr. Dreber. Durch Kauf ist die Galerie in den Besitz des aus der Auktion Salm-Reifferscheidt stammenden Viehstückes von C. Troyon gekommen. (Preis 17000 Mark).

Vom Kunstmarkt.

— x. **Die Frankfurter Kunstauktionen** unter Leitung von Rudolf Bangel, welche in den Tagen vom 1. bis 10. Okt. stattfanden, hatten ein recht gutes Resultat zur Folge. Der Verkauf der Antiquitätensammlung von Julius Hamburger (1. bis 6. Oktober) brachte die Summe von circa 75000 M. ein. Unter den Majoliken ging ein Gubbio-Vließ (früher im Besitz des Herzogs della Verdura zu Palermo) um die Summe von 2350 M. in den Besitz von J. u. S. Goldschmidt über. Ebenderselbe erwarb auch eine Urbinoplatte von Domenico Fontana um 1200 M. Andere Majoliken brachten 700 M., 660 M., 500 M. 2c. ein. Von den Gegenständen in Gold kam eine Goldemailledose in sehr reicher Ausführung in den Besitz des Herrn Jaffe um 1290 M. Von den Bronzen ersteigerten J. u. S. Goldschmidt ein Paar Büsten (Seneca und Cicero) von feiner florentinischer Arbeit um den Preis von 710 M.; von den Gegenständen in Eisen Herr Falk ein Plakett mit Silber und Gold tauschirt (eine Kreuzigung darstellend) um 750 M. Eine in Kokosnuß geschnitzte Reliefdarstellung ging um die Summe von 975 M. an Herrn Wetzler. Eine prachtvolle Handschrift mit Miniaturen aus der lombardischen Schule, Officio Beate Virginis Maria, 259 Blatt in 12⁰, ehemals in der Sammlung des Grafen Trivulzio, erstand Herr Cattoni in Mailand um die Summe von 4800 M. — Die Sammlung Simonis (Versteigerung am 8. und 9. Oktober) erbrachte etwa 36000 M. Die Bilder gingen um nicht allzu hohe Preise ab, indem das höchste Gebot eine Landschaft von Fr. Gauermann traf (610 M.) Von den Silbergegenständen brachte ein hoher, reich vergoldeter Becher, Meisterwerk von J. Kirstein (2830 Gran wiegend) 3350 M. (Herr de Heuß). Eine Taufkanne und Becken (3260 Gran) wurde zu 635 M. an Herrn Wetzler verkauft. — Eine Marmorbüste von Alessandro Ruga kam auf 500 M., eine allegorische Büste „der Frühling" auf 440 M., eine andere „der Herbst" auf 300 M. — In der Versteigerung am 10. Okt wurden 15 Blätter in Bleistift für ein Gesangbuch, gezeichnet von L. Bode mit 515 M., ein Album von Meyer von Bremen mit 1320 M., eine Rheinlandschaft von K. Scheuren mit 520 M., ein Flügelaltärchen, Buchsholzschnitzerei, mit 550 M. bezahlt.

Berichtigung.

In dem Aufsatz „Eine Galerie antiker Porträte" in Heft I der Zeitschrift ist auf S. 13, Zeile 21 von oben Nr. 58 mit Nr. 60 verwechselt worden. Nr. 60 hält Ebers für ein „Prinzenporträt" (s. die angeführte Broschüre, S. 13), während sie Graf als Mädchen bezeichnet hatte. Nr. 58 ist allerdings ein Mädchen und folglich aus der Reihe der „Prinzen" zu streichen. Es ist daher ein Versehen, wenn von mir bemerkt wurde, daß Ebers diese Nr. 58 auch für ein männliches Porträt halte.

Wien, 22. Oktober 1888. **Richard Graul.**

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Kunstdenkmäler, die, des Regierungbezirks Breslau. Im amtlichen Auftrage bearbeitet von Hans Lutsch, königl. Regierungsbaumeister. Liefg. I—III. Glatz, Münsterberg, Schweidnitz, Brieg und Breslau. 8⁰. 512 S.

Valentin, V., Ueber Kunst, Künstler und Kunstwerke. Mit Illustrationen. 8⁰. VIII u. 328 S. geb. M. 7. —

Zeitschriften.

Blätter für Kunstgewerbe. Heft 10.
Der Bilderschnitzer von Würzburg. — Die Ausstellung in Kopenhagen. — Seidenstickerei auf Leinen. Italienisch. 16. Jahrh. — Glasschrank, entw. von L. Theyer, ausgef. an der Fachschule für Holzindustrie in Bozen. — Uhr, entw. von J. Storck, in vergoldeter Bronze ausgef. von Dziedzinski & Hanusch in Wien. — Kamin, entw. von A. Trötscher, ausgef von Heinr. Trötscher in Wien — Oelgefäss, Kupfer vergoldet, 15. Jahrh. Eigentum von C. Trau in Wien.

Die Kunst für Alle. IV. Jahrg. Heft 2.
Die deutsch-nationale Kunstgewerbeausstellung in München, Von F. Pecht. (I). — Auf den Ruinen von Metapont. Von Woldemar Kaden.

Allgemeine Kunstchronik. Nr. 41 u. 42.
Das Haus des neuen Burgtheaters Von J. Folnesics — Die künstlerische Auschmückung des neuen Burgtheaters. Von A. Nossig. — Kunstgewerbliches im neuen Burgtheater. — Zur Jubiläumsgewerbeausstellung. Von Paul Ringer. — Amateurphotographien. Von Prof Eder. — Max Liebermann. Von W. Lauser. — Der Kampf um das Anunymonument.

The Magazine of Art. November.
Alfred Gilbert. Von Cosmo Monkhouse. — „Realism" versus „Sloppiness". Von W. P. Frith. — Wells, and its cathedral. Von Elisabeth R. Pennell. — The Liverpool Corporation Collection. Von E. R. Dibdin. — The portraits of Dante Gabriel Rossetti. Von William M. Rossetti (I). — Insignia of Mayoralty. Von Lewis F. Day. — Old Arts and modern thoughts: the bow of iris. Von J. E. Hodgson.

L'Art. Nr. 586.
Les Brueghel. Von Emile Michel.



Konkurrenz.

Der Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen eröffnet eine Konkurrenz auf

Ausschmückung des Stadtratsaales zu M. Gladbach
mit Wandgemälden.

Wir laden die Künstler Düsseldorfs, sowie die Künstler, welche der Düsseldorfer Schule angehört haben, mit dem Ersuchen zu dieser Konkurrenz ein, geeignete Entwürfe unter den auf unserem Vereinsbureau, Königsplatz 3, zur Einsicht aufgelegten und von dort zu beziehenden Bedingungen bis zum 1. Februar 1889 uns einsenden zu wollen.

Düsseldorf, den 22. Oktober 1888.

Der Verwaltungsrat:
J. A.
Lükeler.

Die „Allgemeine Zeitung“

(mit wissenschaftlicher Beilage und Handelszeitung)

früher in Augsburg erschienen

ist in Deutschland und Oesterreich durch die Postanstalten für 9 Mark vierteljährlich (6 M. **für die 2 letzten Monate, 3 M. für den letzten Monat des Quartals**) zu beziehen. Preis bei direkter Versendung unter Streifband monatlich 4 Mark (M. 5. 60 für die anderen Länder des Weltpostvereins).

Quartalpreis bei wöchentl. Versendung im Weltpostverein M. 12.

Probenummern nebst neuestem Quartal-Register gratis.

Leitartikel, wissenschaftliche und handelspolitische Aufsätze ꝛc. ꝛc. in Nr. 288 bis 294.

Die Vorgänge an der ostafrikanischen Küste. — Die Lage in Böhmen. — Zur Lage in Spanien. — Die Reisen der deutschen Kriegsflotte im Jahre 1887. (X.) — Der deutsche Oberrhein als Schiffahrtsstraße. — Der deutsche Kaiser in Neapel. (I. III.)

Antikenmuseen in Griechenland einst und jetzt. Von Ad. Michaelis. — Neues aus der erzählenden Litteratur. Von M. Greif. — Die deutsch-nationale Kunstgewerbeausstellung in München. Von H. E. v. Berlepsch. (XVIII. Schlußartikel.) — Zum 18. Oktober 1888. — Wiener Briefe. (CXXX.) — Babylonisch-assyrische Keilschrifttontafeln aus Aegypten. Von C. Bezold. — Wanderungen durch Franken. Von Chr. Meyer. (III.) — F. Quesnay's volkswirthschaftliche und philosophische Schriften. (I. II.) — Eduard Glasers Reise nach Mârib (in Südarabien) März-April 1888. Von Fritz Hommel.

Südamerikanisches Finanz-Imbroglio. (Fortsetzung u. Schluß.)

**Aufträge für Streifbandsendungen an die
Expedition in München.**

Bei der Königlichen Zeichenakademie zu Hanau

wird ein praktisch gebildeter Bijoutier als Lehrer und Leiter einer Werkstatt für den Fachunterricht im Verfertigen von Metallmodellen und Montirungsarbeiten für Schmuckgegenstände gesucht, derselbe soll auch im Wachsmodelliren geübt sein. Die Stelle wird mit 3000 Mark remunerirt. Anmeldungen mit Befähigungsnachweisen, welche durch Arbeiten auf diesem Gebiet, sowie durch Zeugnisse und Lebenslauf dargelegt werden müssen, werden bis zum 15. Dezember 1888 erbeten.

Die Direktion der Königlichen Zeichenakademie
Graf Bismark. M. Wiese. Schleißner. F. Kreuter senior. Westerburg. (3)

Gemäldesaal in Frankfurt a. M.

Ausstellungen und Auktionen von Gemälden, Antiquitäten und Kunstgegenständen.

Kataloge auf Wunsch gratis und franko durch
Rudolf Bangel in Frankfurt a. M.
Kunst-Auktionsgeschäft gegr. 1869. (23)

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig.
Anton Springer,
Raffael und Michelangelo.
Zweite, verbesserte und vermehrte Auflage in 2 Bänden gr. 8. Mit vielen Illustrationen. 2 Bände engl. kart. M. 21. — in Halbfranzband M. 26. —.

Carl Triepel
KUNSTHANDLUNG, BERLIN
Jerusalemerstr. 13, am Donhofsplatz.
Gemälde und Handzeichnungen alter Meister.
(41)

PAUL SONNTAG, KUNST-VERLAG.
Berlin S. 14., Alexandrinenstr. 51.
Spezialiät: Verlag von dekorativen Kupferstichen und Radirungen allergrössten Formates.
Soeben erschien:

Die Wartburg.

Original-Radirung
von
B. Mannfeld.
Plattengrösse 99×75 cm.
Gegenstück zum **„Schlosshof von Heidelberg und Köln.**
Remarquedruck: 400 M.
Vor der Schrift: 150 M.
Mit der Schrift: 50 M.
(Die Abdrücke mit der Schrift erscheinen erst Frühjahr 1889.)
Illustr. Prospekte zur Erklärung der **„Wartburg“** gratis durch jede Buch- und Kunsthandlung.

Kunsthandlung Hugo Grosser in Leipzig.
Vertretung und Musterlager von
Ad. Braun & Co., Phot. Anstalt in Dornach.



Gustav Fritzsche, Leipzig,
Königl. Hoflieferant.
Illustr. Prospekte u. Preisverz. franko u. grat.



Tanagra-Figuren.
Katalog mit 20 Illustrationen dieser „köstlichsten Publicationen des Kunsthandels“ versendet gratis und franco
Fritz Gurlitt,
Kunsthandlung.
Berlin W.,
29 Behrenstrasse.

Preisermässigung!

Geschätzter Kunstwerke.
Verzeichnis gratis und franko.
Fr. Aug. Köhler's Verlag in Gera.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von August Pries in Leipzig.

24. Jahrgang. 1888/89.

Kunstchronik

Nr. 5. 8. November.

Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

Herausgeber:

Carl v. Lützow und Arthur Pabst

Wien, Theresianumgasse 25. — Köln, Kaiser-Wilhelmsring 22a

Expedition:

Leipzig: E. A. Seemann, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. Kühl, Jägerstr. 73.

Die Kunstchronik erscheint von Oktober bis Ende Juni wöchentlich, im Juli, August und September nur aller 14 Tage und kostet in Verbindung mit dem Kunstgewerbeblatt halbjährlich 6 Mark, ohne dasselbe ganzjährlich 8 Mark. — Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler in Leipzig, Wien, Berlin, München u. s. w. an.

Das Studium der Naturformen.

Wiederholt hat man die Notwendigkeit erkannt, in unserer künstlerischen und kunstgewerblichen Jugend, welche jetzt mit Stilstudien übersättigt wird, wieder den Sinn für die Naturformen und ihre künstlerische Nutzbarmachung zu erwecken. Einen sehr beherzigenswerten Aufsatz über diesen Gegenstand aus berufener Feder finden wir in der Beilage der Münchener Allgem. Zeitg. vom 24. Juni und entnehmen demselben zugleich die erfreuliche Notiz, daß man in kgl. preußischen Regierungskreisen bereits praktisch der Sache näher getreten ist. Der Aufsatz lautet:

„Seit Beginn der ersten menschlichen Kunstäußerungen ist es die Betrachtung der Natur und ihrer Formen gewesen, welche künstlerischen Erzeugnissen Gestalt gegeben hat, und wenn im Wechsel der Zeiten eine Kunstperiode zu erstarren begann, war es die erneute Vertiefung in die Bildungen der Natur, welche frische Lebenskeime weckte.

Sollte die Sage von Antäus, welchem Stärke und Lebenskraft nur in Berührung mit der Mutter Erde erhalten blieb, eine symbolische Bedeutung haben, so findet dieselbe Anwendung auf die bildende Kunst, welche ohne Befruchtung durch die wechselvollen Formen der Natur der Erstarrung anheimfällt.

Vom streng stilisirten Lotusornament der Ägypter bis zu dem vom höchsten künstlerischen Empfinden durchdrungenen Akanthuskapitell der Griechen, vom primitiven Sternblumenmuster der Strohflechtereien wilder Völkerstämme bis zum reichgestickten Kleide des Rokoko spiegelt sich in den künstlerischen und handwerklichen Erzeugnissen aller Zeit die den Menschen umgebende Natur in mehr oder minder übertragenen Formen wieder.

Je mehr sich eine erwachsende und selbständige Kunstrichtung in die Fülle der organischen Erscheinungen vertiefte, sie den inneren Bedingungen eines Kunstwerkes anzupassen suchte und für die praktische oder symbolische Bedeutung des letzteren folgerichtig stilisirte, um so selbständiger und lebensvoller trat sie zur Erscheinung.

Es ist daher wohl nicht ohne Bedeutung, daß die Renaissance, welche sich so unmittelbar auf die antike Kunst aufbaute, ihre Formensprache fertig mit übernehmend, so verschwindend wenig neue Motive der Natur entlehnte, während die Gotik eine außerordentliche Fruchtbarkeit in Neugewinnung heimatlicher Pflanzenformen für Architektur und Kunstgewerbe entwickelte.

Aus demselben Grunde wie die Renaissance besitzt wahrscheinlich auch unsere gegenwärtige Periode, die sich vorwiegend an schon abgeschlossene Stile anlehnt, eine ungewöhnliche Sprödigkeit gegenüber der Nutzbarmachung von Naturformen.

Es gehört freilich eine uneigennützige Liebe und unendliche Muße dazu, sich in das Studium der letzteren zu vertiefen, und unserer jetzigen Zeit fehlt es vielleicht daran. Außerdem sind wir auch zu sehr von archäologischen und antiquarischen Interessen beherrscht, sowie von einer Sammellust, die oft weniger ein Ausfluß der Pietät als der Mode ist. Es haben die tüchtigen und dabei billigen Reproduktionsverfahren der Neuzeit die kritiklose Herausgabe unzähliger Werke,

namentlich auf baukünstlerischem und kunstgewerblichem Gebiete, erleichtert, welche, Markt und Bibliotheken überschwemmend, weniger wirklichen Nutzen stiften, als vielmehr bequeme Eselsbrücken für die Erfindung des Tagesbedarfes bilden. Wer Lehrer war, weiß, was die gedankenlose Benutzung solcher Sammelsurien der Selbständigkeit des Denkens schadet. Der Nachahmungstrieb ist ohnehin so stark, namentlich bei der Jugend, daß es Not hat, dieselbe nur immer darauf hinzuweisen, daß der innere Organismus des Kunstwerks die Hauptsache und daß nichts damit gedient ist, nur äußeren Schmuck zu imitiren.

Alljährlich wandern unsere jungen Architekten und Dekorateure nach Italien, um nach aufgenommenen Motiven zu spähen oder längst Bekanntes von neuem zu kopiren. Wenn man aber sieht, wie seinerzeit z. B. die einzige Entdeckung der Titus-Thermen und vorher einzelner plastischer ornamentaler Fragmente die Dekorateure des Quattro- und Cinquecento zu reichem Schaffen angeregt haben, so fühlt man, daß es nicht die Masse thut. Im Gegenteil, das aufgespeicherte Material stumpft ab und ermüdet uns.

Der Staat ist nun freilich nicht in der Lage eine Bewegung zu hemmen, die ihre Unterstützung durch Mode und Spekulation findet, aber er wie die Leiter kunstgewerblicher Anstalten und Bauschulen können, indem sie diese allgemeine Bewegung vertiefen, zunächst das Urteil des Schülers und dadurch mit der Zeit auch das der weiteren Kreise läutern.

Vor allem müßte zu dem Zwecke das systematische Studium von Naturformen im Unterricht eine hervorragende Stelle finden.

Nicht bloß in allgemeinen Vorlesungen, welche dem Schüler die Wege weisen, wie er die Natur zu benützen hat, sondern hauptsächlich in vereinigter Thätigkeit von Schüler und Lehrer muß die Erkenntnis der Naturformen und ihre Übertragungsfähigkeit in Kunstformen gefördert werden.

Der Lehrer, welcher Lehrresultate zu beobachten Gelegenheit hatte, weiß, daß es in erster Linie eines gewissen Fluidums bedarf, welches zwischen Lehrer und Schüler quillt, um einen Erfolg zu sichern, und ein solches Fluidum bietet sich in der Gemeinsamkeit der Arbeit.

Der Schüler muß zunächst auf die organisch folgerichtige Entwickelung der Naturformen hingewiesen werden. Er muß die Gesetze des Wachstums des Organismus, des innewohnenden Charakters, der Proportionen im Ganzen und in den einzelnen Teilen, der geometrischen Grundformen der einzelnen Glieder kennen lernen und ferner die Anwendbarkeit dieser Momente für entsprechende Kunstformen mit Rücksichtnahme auf den Zweck des Kunstwerkes und die technischen Bedingungen, durch welche es hervorgebracht wird. In derartigem Studium wird die Phantasie und die Erfindungsgabe des Schülers mehr befruchtet werden, als durch Kopiren und Studiren von Kunstformen allein. Auch liegt dabei die Gefahr einer gedankenlosen Nachahmung ferner, weil die Notwendigkeit der Formübertragung aus der Natur immer ein größeres Selbstschaffen bedingt, als die Benützung schon vorhandener Kunstformen.

Die unmittelbare Hinweisung auf das Studium der Pflanzen und Tierformen muß allerdings durch eine vergleichende Betrachtung hervorragender Kunstwerke begleitet werden; der Lehrer muß den Schüler nachempfinden und nachsuchen lassen, welche Naturmotive für den Aufbau oder die einzelnen Teile des Kunstwerkes die Anregung gegeben haben und warum gerade an diesen Stellen diese Motive organisch richtig wirken. Er muß durch gute Vorbilder das Verständnis wecken, daß die Wahl der Naturmotive keine zufällige, sondern eine, sei es durch den Zweck des Kunstwerkes, durch statische oder stilistische Gründe, durch die Möglichkeit technischer Analogien u. s. w., gerechtfertigte sei; er muß ihm begreiflich machen, daß es sich nicht bloß um Aufnahme von Naturformen überhaupt, sondern um die organisch richtige Verwendung derselben handle.

Durch einen solchen vergleichenden Unterricht kann eine Fülle von Anregung und dem Schüler die Erkenntnis verschafft werden, wie Kunstformen entstanden sind, die er sonst nur mechanisch zu kopiren oder gedankenlos am falschen Platze wieder zu verwenden gewußt hat. Es wird im Schüler das Gefühl dafür geweckt werden, daß es in erster Linie der einwohnende Gedanke ist, aus dem erst die Einzelformen harmonisch herausgeboren werden müssen.

An diesen Unterricht haben sich direkte praktische Versuche zur Stilisirung von Naturformen und ihrer Anwendung für Plastik oder Flachmuster anzuschließen. Es müssen Aufgaben gestellt und gemeinschaftlich gelöst werden, gegebene Naturmotive für bestimmte Zwecke und Techniken unter den Bedingungen, welche dieselben vorschreiben, künstlerisch zu gestalten.

Es ist vor allem auch die Gymnastik des selbständigen Denkens, welche durch ein solches Studium gefördert wird, und schon das bildet einen wesentlichen Vorteil, da ohnehin leicht jeder Unterricht in einen gewissen Schematismus verfällt. Der werdende junge Künstler soll gezwungen werden, selbst die Augen aufzuthun und selbständig denkend zu beobachten.

Wie oft findet man technisch recht begabte Talente, denen doch nicht das eigentliche Wesen der Kunst aufgegangen ist, obwohl sie häufig die Darstellung der

Formen in ziemlich hohem Grade beherrschen. Sobald solche allein zu schaffen Gelegenheit haben, sieht man, daß ihnen das innere Wesen über der Geläufigkeit der Ausdrucksmittel verloren gegangen oder verborgen geblieben war. Sind es daher doch auch die Lehrer, welche wirklich Erfolg haben, denen die Gabe verliehen ist, den Funken eigenen Denkens von sich auf den Schüler überspringen zu lassen.

Auch unseren kunstgewerblichen Schulen macht man nicht ganz mit Unrecht den Vorwurf, daß der Unterricht eine zu äußerliche Dressur gebe und daß ihm ein gewisser eklektischer Schematismus anklebe. Sollte das aber nicht durch den ganzen Stand unserer Kunstbestrebungen bedingt sein? Herrscht doch dieser Eklekticismus namentlich in der Architektur. Hat sich diese nicht nach der Schinkelschen Wiederaufnahme antiker Formensprache in rascher Aufeinanderfolge den Vorbildern der Hoch-, der Deutschen und Spätrenaissance angeschlossen, um heute schon wieder bei der Nachahmung des Rokoko anzukommen, während von anderer Seite frische Impulse im Zurückgreifen auf die Gotik gesucht wurden, und hat nicht unsere Kunstindustrie diesen Schnelllauf mit japanischen und anderen Seitensprüngen getreulich mitgemacht?

Gefällige, vielleicht auch überzeugte Propheten, die von einer dankbaren Mitwelt für ihre Weissagungen den bequemen Achtungsnutzen ziehen, da sie die Präsentation ihres weitsichtigen Wechsels nicht zu besorgen brauchen, haben getröstet, daß erst Nachgeborene den eigentümlichen Stempel und den Inhalt von Selbständigkeit würden schätzen können, der unserer Kunstperiode eigen. Möchten sie recht haben! Darf ein Kleinster unter denen, die in ihr mitgewirkt haben, für die Größeren mitsprechen, so möchte er sagen: „Gott sei uns Sündern gnädig!"

Wohl lassen sich aus den noch formensuchenden und umbildungsfähigen Keimen des Beginnens früherer Baustile neue Abzweigungen gewinnen, ähnlich wie beispielsweise in der Malerei die Werke der Quattrocentisten als Ausgangspunkt für die Entwickelung der Schule, die in Cornelius ihr Haupt fand, gedient haben; aber es erscheint als ein Irrtum, künstlerische Befruchtung zu erwarten von Stilen, die, wie der Zopf, so zu sagen, schon endgültig krystallisirt sind. Am wenigsten kann ein solcher Stil vorbildliches Material für die Erziehung der Jugend bieten, bei welcher das Urteil dem Nachahmungstriebe nachsteht.

Während also die moderne Architektur (selbst die Anregung und die anderen Bedingungen eines neuen Materials, wie es das Eisen ist, vermochte an diesem Resultate noch wenig zu ändern) eine wirklich neue Basis nicht zu finden vermochte, so hat Plastik und Malerei ihre zur Beobachtung dafür durch die Kontrole der Photographie geschärften Augen der realen Erscheinungswelt zugewendet und sich in einer technisch häufig vollendeten, aber auch selten vom Schönheitssinne gezügelten Weise strikter Nachahmung derselben ergeben. Jedenfalls ist dabei die Aufrichtigkeit des Suchens nach Wahrheit und der Drang, Hergebrachtes loszuwerden, zu schätzen.

Das Kunstgewerbe hat von diesen Bestrebungen weder Nutzen gezogen, noch Gefahr erlitten, da es selbstverständlich in seiner Entwickelung an die Architektur gebunden ist, widerstandslos jedenfalls dort, wo es die unmittelbare Mitarbeiterin und Dienerin derselben ist. Es ist der Mama nachgetrollt.

Wenn es somit in erster Linie die Aufgabe der Architektur wäre, neue Lebenselemente aus der Vertiefung in die Naturformen zu gewinnen, und die der Bauschulen, auf Erziehung nach dieser Richtung einzuwirken, so ist es ebenso notwendig, daß damit im Kunsthandwerke begonnen werde.

Ist es doch der Kunsthandwerker, dem die technische Ausführung des Teiles der Bauglieder und der inneren dekorativen Ausschmückung eines Bauwerkes anvertraut wird, an welchem gerade Formen zum Ausdruck kommen, zu denen uns das Naturstudium die Motive liefern kann! Auch der dem Architekten nachschaffende Kunsthandwerker kann nur dessen Ideen zum künstlerischen Ausdruck bringen, wenn ihm Auge, Gefühl und Geschmack erzogen worden sind. Viele Zweige der Kunstindustrie werden aber nur mittelbar durch die Mutterkunst beeinflußt und in ihnen fordert die größere Unabhängigkeit auch die größere Selbständigkeit des Urteils und der Bildung.

Schon in den Zeiten der Gotik und Renaissance hat sich meist aus der Praxis des Kunsthandwerkers der Baumeister entwickelt; warum könnte nicht auch heute aus dem Kunstgewerbe heraus versucht werden, neue künstlerische Ausdrucksmittel zu finden, welche der Architektur gleichzeitig zu gute kämen?

Wenn es somit ein unabweisliches Gebot ist, Unterrichtsklassen an den Kunstgewerbeschulen einzurichten für das Studium aller Naturformen, insonderheit aber der vegetabilen, und für deren stilistische Übertragung auf Kunstformen, so ergiebt sich daraus die andere Notwendigkeit, an das Schaffen von Unterrichtsmaterial und Bildungsmitteln für diese Materie zu gehen. Diese Aufgabe ist keine leichte, und nur durch Zusammenwirken der tüchtigsten Kräfte läßt sich darin etwas erreichen. Dem einzelnen der Berufenen wird es schwer sein, eine gewisse individuelle Monotonie in der Behandlung dieses Gegenstandes zu vermeiden, dessen Wesen in der größten Mannigfaltigkeit und Vielseitigkeit liegt.

Es bedarf unendlichen Materials und unermüd-

licher Studien. Schon tüchtige Künstler haben diese aufgenommen: Engländer und Franzosen, wie Hulme und Kupprich Robert, haben fleißige und umfassende Arbeiten veröffentlicht, die aber nicht von jener Monotonie freizusprechen sind. In Deutschland haben wohl Botticher und Jakobsthal das Tüchtigste auf diesem Felde geleistet: jener durch seine auf gründlichen Studien beruhenden, jetzt meist unterschätzten Vorbilder, dieser mehr auf ornamental-historischem Gebiete, in dem er der Entwickelung einzelner Ornamenttypen aus Pflanzenformen mit liebevoller Vertiefung von den frühesten Kunstanfängen an folgte.

Mancher Anlauf ist neuerdings genommen worden, aber in breitere Schichten ist der Gedanke noch nicht gedrungen, namentlich wohl, weil darin Schulen und Lehrer ihre Pflicht versäumt haben. Es ist daher an der Zeit, daß Staat und Schule auch hier eintreten, um durch Veröffentlichung guter Unterrichtswerke für kunstgewerbliche Schulen und das Selbststudium der Handwerker das Interesse für dieses vernachlässigte Gebiet zu fordern.

Auch bei solchen Lehrbüchern müßte ähnlich wie beim Unterricht verfahren werden. Es müßten einerseits die Naturformen direkt wiedergegeben werden mit ihren Details in Schnitten, Auf- und Untersichten, Einteilungslinien und wichtigen Punkten daneben. Dem entgegen Versuche, diese naturalistischen Formen zu abstrahiren, in geometrische Linien umzusetzen und für verschiedene Zwecke und Techniken zu stilisiren. In anderen Tafeln müßten in möglichst einfachen und nur das Wesentliche gebenden Abbildungen mustergültige Kunstwerke aller Formen: Bauteile, Geräte, Gefäße, Gewebe u. s. w., gegeben werden, denen die Motive entgegenzustellen wären, welche aus der Natur dafür entlehnt sind.

Ein solches Werk kann nur die Frucht einer großen Sammlung von Studien sein. Es könnten für die Ausführung auch die Kreise der Schüler mit herangezogen werden, sowie die Vereinigungen selbständiger Handwerker, welche die Anregungen der Schule in Kunstgewerbevereinen weiter pflegen. Statt Stipendiaten lediglich zum Studium von Architektur und Dekorationen früherer Kunstperioden ins Ausland zu schicken, könnte man ihnen die Aufgabe stellen, in anderen Ländern mit schöner entwickelter und reicherer Flora inmitten von Kunstwerken, die zur Vergleichung auffordern, Naturformen zu studiren und mit Rücksicht darauf zu sammeln, daß diese Arbeiten, soweit sie dazu geeignet, in solchen Publikationen eingereiht werden könnten.

Für dieselben müßten aber keine Mittel gescheut werden, um Hilfsbücher zu schaffen, welche gegenüber dem Schwall der modernen Modepublikationen wirklich im stande wären, dem Unterrichte zu nützen und auch die weiteren Kreise zum Schaffen auf diesem Gebiete anzuregen.

Da bei uns der pflanzenarme und lange Winter ein lebendes Unterrichtsmaterial selten macht, vielen Schulen aber die Anschaffung oft gerade der wichtigsten Pflanzen (wie z. B. des Akanthus) bei dem Mangel an Gewächshäusern unmöglich ist, so müßte neben der Sammlung trockener und gepreßter Pflanzen auch an Vervielfältigung einiger der notwendigsten typischen Pflanzenformen zu Unterrichtszwecken gedacht werden, und zwar in Material, welches nicht wie der Gips, die Formen nur einseitig zu geben vermag, sondern es möglich macht, den Reiz des Blattes, der Blume in ihren Überschlagungen, Wellen, Auf- und Untersichten studiren zu können. Es müssen Versuche gemacht werden mit Metallpressungen, Niederschlagsverfahren u. s. w., um wenigstens ein Art Surrogatmaterial zur Belebung des Naturformgefühls in Schulen zu schaffen, denen die Pflanze in der Natur nicht zugänglich ist oder nicht immer zur Hand ist.

Es kann in dieser kurzen Anregung nicht der Platz sein, auf alle Wege hinzuweisen, die dem als notwendig bezeichneten Ziele zuführen können. Diese werden sich von selbst öffnen, wenn nur die Überzeugung durchgedrungen ist, daß es ein unumgängliches Gebot ist, dem Studium der Naturformen an allen einschlägigen Schulen zu seinem lange vernachlässigten, heiligen Rechte zu verhelfen.

Wie viele Kräfte in Deutschland vorhanden sind, die diesen Gedanken fördern und selbstthätig unterstützen können, ist schwer zu sagen; manchem unter den wenigen vielleicht dazu Berufenen wird unsre rastlos thätige Gegenwart die stille, für das Werk nötige Muße versagen; nicht zu bezweifeln ist es aber, daß dem gesunden Gedanken, welcher dieser Aufgabe zu Grunde liegt, das Interesse und die Lust an derselben mitzuarbeiten gesichert ist.

Der Gedanke liegt heute in der Luft, und wenn seinen Keimen ein fruchtbarer Boden und eine Entwickelung zum Heile der Kunstindustrie zu wünschen ist, so darf eine warme Teilnahme zuerst an den Stellen vorausgesetzt werden, von wo aus mit mehr Erfolg für die Idee gewirkt werden kann, als es das Interesse einzelner vermag, bei Staat und Schule."

M. Meurer.

Todesfälle.

* Der Direktor der Münchener Glyptothek, Hofrat **Joseph von Hüther**, ist am 23. Oktober gestorben.

Ausgrabungen und Funde.

x. — Aus Jägerndorf wird der „Neuen Freien Presse" geschrieben: An der Loggia des hiesigen sonst prunklosen

fürstlich Liechtensteinschen Schlosses, welches in seiner gegenwärtigen Gestalt im ersten Viertel des 16. Jahrhunderts vom Markgrafen Georg von Brandenburg erbaut wurde, entdeckte man vor einigen Tagen ein Sgraffito, welches sowohl seines Umfanges als auch seines kunsthistorischen Wertes wegen unserer Stadt von nun an zur Zierde gereichen wird. Auf graubraunem Grunde hebt sich eine reiche Ornamentik ab, welche mit ihrem dem beginnenden 17. Jahrhundert angehörenden Rankenwerk sechs Loggiabogen umschlingt, während abwechselnd an drei Bogenpfeilern je eine Figur angebracht ist, von denen die eine die Instrumentalmusik, die andere die Schauspielkunst und die dritte den Gesang darstellt. An der Hauptseite des Gebäudes wurde eine die ganze Wandfläche bedeckende Rustika gefunden. Der heitere Charakter des Kunstwerkes zeigt eine überraschende Beziehung zu den vom sog. „Herzogsgange" herrührenden Ueberresten, so daß jetzt schon mit einiger Sicherheit ausgesprochen werden darf, daß es dem Erbauer des letzteren, Johann Georg von Brandenburg (1606–1622), zu danken ist. Die entsprechenden Schritte zur Erhaltung des Kunstdenkmals wurden bereits eingeleitet.

Konkurrenzen.

– x. **Der Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen** hat die Künstler Düsseldorfs sowie diejenigen Künstler, welche der Düsseldorfer Schule angehört haben, zu einem Wettbewerb für die Ausschmückung des Stadtratsaales zu München Gladbach mit Wandgemälden eingeladen. Als Aufgabe wird die Ausschmückung einer Langwand und zweier Felder über den Thüren in dem genannten Saale mit Wandgemälden in einer monumentalen Technik gestellt, zu deren Darstellung bedeutsame Motive aus der Geschichte der Rheinprovinz oder aus der preußischen Geschichte, namentlich aus der Geschichte Kaiser Wilhelms I., nach Wahl des Künstlers zu Grunde zu legen sind. Das für die Wandgemälde ausgesetzte Honorar beträgt 7000 Mk. Ueber die eingelieferten Arbeiten entscheidet der Ausschuß des Rheinisch-Westfälischen Kunstvereins, nachdem solche während acht Tage in Düsseldorf öffentlich ausgestellt waren; er bezeichnet denjenigen Entwurf, welchen er für die Ausführung am geeignetsten erachtet, und erteilt dem Künstler den Auftrag. Die Entwürfe müssen unter Beifügung des Namens des Künstlers oder anonym mit einem Motto spätestens bis zum 1. Februar 1889 an den Kunstverein abgeliefert sein.

Rr. **Die Klasse der schönen Künste bei der Königl. belgischen Akademie** hat für das Jahr 1889 folgende Preisaufgaben gestellt: 1) Es ist die Geschichte der in Belgien während des 15. und zu Anfang des 16. Jahrhunderts blühenden Baukunst zu schreiben, die so zahlreiche Hallen, Stadthäuser, Bergfriede u. s. w. hat entstehen lassen, und zwar mit Schilderung des Charakters und Ursprungs der Architektur dieser Periode. 2) Es sind die Ursachen des Verfalles der Kupferstechkunst zu entwickeln und die besten Mittel anzugeben, mit welchen diesem Kunstzweig zu seinem alten Glanze verholfen werden kann. 3) Welche Rolle ist der Malerei in Verbindung mit Baukunst und Bildhauerei als Elementen der Gebäudeausschmückung anzuweisen und welches ist der Einfluß dieser Verbindung auf die allgemeine Entwicklung der bildenden Künste? 4) Es ist die Geschichte der Musik im alten Flandern bis zum 16. Jahrhundert zu schreiben. — Die Preismedaillen haben Wert von 1000 Frs. bei Nr. 1, 600 Frs. bei Nr. 2, 800 Frs. bei Nr. 3 und Nr. 4. Die Arbeiten sind vor dem 1. Juni 1889 bei Hrn. J. Liagre, ständigem Sekretär der Akademie, im Gebäude derselben einzureichen.

** **Ein Monumentalbrunnen** soll in München auf städtische Kosten in der Anlage des Maximiliansplatzes errichtet werden. Es ist eine Konkurrenz ausgeschrieben, zu welcher nur Münchener Künstler zugelassen werden, welche ihre Entwürfe bis zum 1. Juni n. J. einzureichen haben. Das Preisgericht besteht aus folgenden Personen: a) Bildhauer: Prof. Diez, Dresden; Prof. A. Hildebrand, Florenz; Prof. Schaper, Berlin. b) Architekten: Oberbaurat v. Leins, Stuttgart; Oberbaurat Zenetti, München. c) Maler: Prof. R. Seitz, München. d) Gemeindevertretung: Bürgermeister Dr. v. Widenmayer und Ritter v. Schultes.

Personalnachrichten.

*** **Die Direktorfrage an der Münchener Kunstakademie** soll dahin gelöst werden, daß das Direktorat dem Erzgießer Ferdinand von Miller übertragen werden soll, welchem ein vom Lehrerkollegium zu wählender zweiter Direktor als Beirat an die Seite tritt.

** **Das Referat für Kunst im bayerischen Kultusministerium** ist nach dem Rücktritt der Staatsrats Dr. Ziegler dem Oberregierungsrat v. Auer übertragen worden, mit der Neuerung, daß dem neuen Kunstreferenten der Kunstausschuß als Sachverständigenkollegium, bestehend aus den Herren F. A. v. Kaulbach, Professor v. Defregger, Maler Heffner, Professor Lindenschmitt und Erzgießer v. Miller beigegeben wird.

Sammlungen und Ausstellungen.

· **Die internationale Kunstausstellung in München** wurde am 28. Oktober ohne besondere Feierlichkeit geschlossen. Der Abschluß des Unternehmens ist außerordentlich günstig. Es ergiebt sich ein Ueberschuß von mehr als 100 000 M. und es wurden um rund 1 050 000 M. Bilder verkauft. Die Frage der Einrichtung alljährlicher Ausstellungen in München beschäftigt die öffentliche Meinung immer mehr und die Künstlergenossenschaft hat für den 16. November eine außerordentliche Hauptversammlung einberufen, in welcher der Plan vorläufig und nach folgenden Gesichtspunkten besprochen werden soll: 1) Ist es wünschenswert, daß alljährlich in München eine größere Ausstellung stattfindet, und zwar a. vom ideellen Standpunkte, b. vom Standpunkte des außerordentlichen moralischen Erfolges, der die bisherigen Münchener Ausstellungen auszeichnete, c. vom geschäftlichen Standpunkte. 2) Sind die großen periodischen Ausstellungen daneben aufrecht zu erhalten oder sollen dieselben fallen? 3) Sollen die jährlichen Ausstellungen internationale sein und welche räumliche Ausdehnung sollen dieselben haben? 4) Wo sollen sie abgehalten werden und in welchen Monaten? 5) Soll deren Abhaltung etwa jedes zweite Jahr stattfinden?

P-d. **Den ständigen Kunstausstellungen in Berlin** hat sich vor kurzem eine neue zugesellt, die durch ihre Vorgeschichte zu hohen Erwartungen berechtigt. Die Hofkunsthandlung von Honrath und van Baerle hat unsern von ihrem bisherigen Heim „Unter den Linden" zwei große Räume eröffnet, in welcher ihre Kunstgegenstände nunmehr auch weiteren Kreisen, nicht bloß den Kaufenden, gegen Eintrittsgeld zugänglich gemacht sind. Es ist dies um so freudiger zu begrüßen, als die genannte Handlung stets mit besonderem Eifer darauf bedacht war, neben längst anerkannten Hauptvertretern der deutschen Malerei auch jüngere Kräfte von Talent zur Geltung zu bringen und auch der ausländischen Produktion nach Möglichkeit gerecht zu werden. Die Auswahl von Gemälden, die gegenwärtig daselbst zu sehen, enthält soviel des Trefflichen, daß man den Wunsch nicht unterdrücken kann, es möchten in unseren akademischen Ausstellungen ähnliche leitende Gesichtspunkte Platz greifen. Unter den führenden Meistern der deutschen Kunst hat sich Knaus mit drei hochinteressanten Arbeiten eingefunden; da ist zunächst jener unter dem Titel „Ich kann warten" allbekannt gewordene prächtige alte Laufdiener, der auch hier wieder, diesmal in Vorderansicht, in einem Vorzimmer geduldig harrt, ein Schriftstück aus seiner Mappe hervorziehend; ferner das Gemälde mit den fünf reizenden Kindern, die im Freien einen Ringeltanz aufführen, und eine humoristisch angehauchte Scene im Atelier einer jungen Malerin, der ein nacktes Bürschchen mit angebundenen Flügeln und einem Bogen in den Händen Modell steht. Von den Düsseldorfern ist außer Vautier F. Fagerlin durch ein vorzügliches Genrebild vertreten, welches ein junges holländisches Paar in traulichem Zwiegespräch zeigt, belauscht von einer Alten, die hinter dem Rücken der beiden durchs offene Fenster hineinlugt. Unter den Münchnern erfreut Defregger durch zwei kleine Tirolerscenen und durch zwei frisch empfundene Mädchenbrustbilder, Hugo Kauffmann durch zwei kleine ländliche Genrestücke, ferner Gabriel Max und F. A. Kaulbach durch tüchtige neuere Arbeiten. Durch seinen glücklichen Vorwurf wie die malerische Behandlung gleich an-

ziehend wirkt ein Gemälde W. Großmanns, in welchem ein junges Mädchen beschäftigt ist, einem kleinen Buben zu einer aus Vaters Rock zu fertigenden Jacke Maß zu nehmen; der Vater selbst lehnt wohlgefällig dreinschauend am Tische der alten Schneiderin, während rechts eine hübsche Bauersfrau, wohl die Mutter des Kleinen, mit ihrer kleidsamen bunten Tracht sich wirksam vom grünen Kachelofen abhebt und ein paar Kätzchen die gemütliche Gesellschaft vervollständigen. E. Nieczky bringt ein anmutiges junges Mädchen in altdeutschem Kostüm, eine soeben vom Strauche gepflückte Rose sinnig betrachtend, und Julius Adam schildert nicht minder lebenswahr und ansprechend eine alte Großmutter, die im Freien sitzend eine Schar andächtig lauschender Kinder mit ihren Erzählungen unterhält. Aus dem Fischerleben haben E. Dücker, J. Ekenaes und R. Senet, letzterer vom Neapolitaner Strande, anziehende Schilderungen ausgestellt, Jos. Brandt, von Wierusz-Kowalski, A. Schreyer und Böhm-Pal lebendig aufgefaßte und technisch bedeutende Darstellungen aus dem polnischen bezw. ungarischen Volksleben. Von den Kleinmeistern, welchen die Kunsthandlung von jeher besondere Pflege widmete, sind S. Buchbinder und W. Löwith durch neue Proben ihrer hochentwickelten Miniaturmalerei glänzend vertreten, und M. Gaisser zeigt sich in zwei rauchenden Niederländern, die er in einfachen Räumen mit grauen Wänden vorführt, als einer der begabtesten Anhänger der von Claus Meyer begründeten Malweise. Vorzügliche Rokokoscenen bieten F. Hamza in Wien und der Florentiner F. Vinea, letzterer außerdem ein graziöses Genrebild mit zwei jungen Mädchen, von denen das eine, im Freien lagernd, von einer Freundin an den Händen emporgezogen wird; auch A. Ricci, F. Andreotti, Tito Conti und Corelli erfreuen durch ihre von eingehendem Naturstudium zeugenden Arbeiten, die teils dem Leben der Gegenwart, teils der farbenprächtigen Zeit des italienischen Secento entnommen sind, und die spanische Genremalerei findet außer einem kleinen Bilde von Josè Benlliure in zwei figurenreichen kirchlichen Scenen des trefflichen J. Gallegos ausgezeichnete Vertretung. Fügen wir hinzu, daß das Gebiet der Landschaft hervorragende Schöpfungen von C. F. Lessing, den Brüdern Achenbach, Douzette, Rob. Schleich u. a., das der Tiermalerei Werke A. Braiths, L. Geblers, Julius Scheurers, Chr. Kröners u. s. w. aufweist, so ist das Streben der rührigen Kunsthandlung nach möglichster Vielseitigkeit und Gediegenheit wenigstens andeutungsweise gekennzeichnet.

A. R. **Die Kunstausstellung von Fritz Gurlitt in Berlin,** welche am 1. Nov. wieder eröffnet worden ist, hat eine besondere Anziehungskraft dadurch erhalten, daß Fritz Werner, der Berliner „Meissonier", darin 57 Gemälde und Oelstudien zu einem interessanten und lehrreichen Ueberblick über seine künstlerische Thätigkeit während der letzten 25 Jahren vereinigt hat. Es ist so ziemlich der ganze Inhalt seines Schaffens, so weit es sich um ausgeführte Bilder handelt. Denn Fritz Werner ist erst im Jahre 1864 zur Oelmalerei übergegangen, nachdem er anfangs als Kupferstecher und Radirer und später als Zeichner und Gehülfe Menzels bei dessen Vorstudien zum Bilde der Krönung König Wilhelms I. thätig gewesen. Auf unsere Bitten hat Werner übrigens noch vor sieben Jahren wieder zur Radirnadel gegriffen und für uns (s. Zeitschrift für bildende Kunst XVI, S. 272) das humorvollste seiner Genrebilder, die „Grenadiere Friedrichs des Großen", welche mit Kindermädchen scherzen, in geistvoller Art reproduzirt. Dieses Bild findet sich auch in der Ausstellung neben denjenigen, welche Werners Ruf begründet haben, dem Grenadier in einem Vorzimmer des Schlosses zu Rheinsberg, dem Fahnenjunker vom Regiment Schwerin, Friedrich II. in der Bibliothek zu Sanssouci und dem Rubenssaale der Dresdener Galerie. Bevor Werner zu Meissonier, mit welchem er u. a. auch in Antibes am Gestade des Mittelmeeres zusammen war, in nähere Beziehungen trat, hatte er sich in Amsterdam nach den holländischen Meistern gebildet, besonders nach Pieter de Hooch, und Resultate dieser Studien sind nicht nur einige holländische Straßenansichten, sondern auch eine Frühstücksscene mit Figuren in der Tracht des 17. Jahrhunderts, welche als eine glückliche Nachbildung der holländischen Sittenmaler jener Zeit sich darstellt. Neben Motiven aus dem Zeitalter Friedrichs des Großen, welches er nicht minder gründlich kennt als Menzel, stellt er gern das Innere von Kunst- und Naturalienkabineten, von Antiquitätensammlungen und Arbeitsräumen für wissenschaftliche Zwecke mit charakteristischen Figuren von Liebhabern, Sammlern, Händlern und Gelehrten dar, und mit erstaunlicher Genauigkeit weiß er den krausen Wirrwarr von Muscheln, ausgestopften Tieren, naturwissenschaftlichen Präparaten, Pflanzen, Erzeugnissen des Kunstgewerbes u. s. w. darzustellen. Die Ausstellung hat einen Präparator, einen Bilderfreund, einen Zoologen, einen Naturforscher und einen Conchyliensammler in entsprechender Umgebung und das Innere eines naturhistorischen Kabinets aufzuweisen. Eine dritte Gruppe der Wernerschen Gemälde und Studien wird durch Straßen- und Häuseransichten aus dem märkischen Städtchen Tangermünde, aus Wolfenbüttel (Lessings Wohnhaus), aus dem alten Berlin und aus Palermo gebildet. Als Kolorist hält sich Werner mehr an die kühle Art Meissoniers, der sich, wo es sich nicht um Interieurs handelt, mit der präcisen Heraushebung der Lokalfarben ohne Rücksicht auf harmonische Zusammenstimmung begnügt. In Innenräumen weiß sich aber auch Werner zu den feinsten und reizvollsten koloristischen Wirkungen zu erheben, wofür die „Bibliothek Friedrichs des Großen in Sanssoucit" ein besonders glänzendes Beispiel bietet. — Noch ein zweiter Berliner Maler, dessen Name freilich noch nicht in weitere Kreise gelangt ist, der Landschaftsmaler Erich Kubierschky, ein Schüler von Gude und Bracht, hat den Drang in sich gefühlt, durch eine Kollektivausstellung seiner Werke dem Publikum einen Begriff von seiner künstlerischen Bedeutung beizubringen. Die Motive zu den 26 ausgestellten Landschaften sind dem Riesengebirge, Schleswig und Mecklenburg entnommen, teils bei Regen- und Nebelstimmung im Frühjahr oder Spätherbst, teils zur Winterszeit. Es fehlt diesen Bildern nicht an poetischer Empfindung und an jenen koloristischen Feinheiten, welche uns Rousseau, Daubigny, Corot, Schleich und die Stimmungsmaler der gleichen Richtung kennen und schätzen gelehrt haben. Aber die häufige Wiederholung derselben elegischen oder melancholischen Stimmung schwächt schließlich den ersten fesselnden Eindruck ab und man wird zuletzt ebenso ermüdet, wie wenn jemand fortwährend dasselbe schmelzende Adagio auf der Flöte bläst. — Im übrigen bietet die Gurlittsche Ausstellung noch Bildnisse Bismarcks und Moltke's von Lenbach, gemalt in diesem Jahr, eine Venus Anadyomene von Arnold Böcklin, eine norwegische Sundansicht bei Mitternachtssonne von A. Normann, drei sonnenhelle, mit großer koloristischer Meisterschaft durchgeführte Ansichten aus Alicante und Malaga von Felix Possart und eine Straßenansicht aus Tanger mit Figuren von Emile Wauters, welche uns den ausgezeichneten Porträtmaler auch als vortrefflichen Schilderer afrikanischen Lebens und afrikanischer Sonne kennen lehrt.

Vermischte Nachrichten.

— **Aus Berlin.** Von den vier allegorischen Figuren, welche auf dem der Kurfürstenbrücke zunächst gelegenen Thore des königlichen Schlosses Aufstellung erhalten werden, sind die „Kriegskunst" und „Naturwissenschaft" vom Bildhauer Albert Manthe nahezu vollendet. Diese Figuren bilden die letzte Kunstbestellung Kaiser Friedrichs.

— **Professor Adolf Schill** in Düsseldorf ist gegenwärtig mit der Vollendung eines Medaillongemäldes in einer der dazu bestimmten Füllungen an der Westseite des dortigen Akademiegebäudes beschäftigt, bei welchem versuchsweise die Gerhardtschen Caseinfarben zur Anwendung kommen, welche sich für die Herstellung der der freien Luft, dem Wind und Wetter ausgesetzten Gemälden trefflich bewahren sollen.

Ein Meisterwerk italienischer Goldschmiedekunst ist der Prunkbecher, den König Humbert aus Anlaß der Kaiserreise dem Staatssekretär des deutschen Auswärtigen Amts Staatsminister Grafen Bismarck Schönhausen als Zeichen seiner besonderen Verehrung überreicht hat. Eine Anzahl der hervorragendsten italienischen Kräfte hat bei der Ausführung mitgewirkt; den Deckel des mit reichem, aus Tierköpfen und feinem Blattornament zusammengesetzten Zierat geschmückten Humpens krönt die Figur der Gerechtigkeit, die Wage hoch haltend, während sie an den drei Ecken umgeben ist von

drei reizenden Putten, welche die Wahrheit, die Stärke und das Glück darstellen. Auf dem Henkel liegt eine bezaubernd schöne Italia, mit dem einen Arm sich auf das savoyische Wappen stützend, während die Mitte des Humpens ein breites Band umzieht, das in zierlicher Emailschrift die Widmung „Umberto I Re d'Italia" und „Herbert Conte di Bismarck" sowie an den beiden Flanken die Wappen des deutschen Reiches und des Königreichs Italien enthält. Alle Einzelheiten sind mit feinstem Geschmack, mit liebevoller Sorgfalt ausgeführt; es ist alles aufgeboten, daß der Becher die gegenwärtige italienische Goldschmiedekunst im Wettbewerb mit der deutschen aufs würdigste vertrete, und diese Aufgabe ist im ganzen wie im einzelnen aufs trefflichste verwirklicht. (Köln. Ztg.)

x. **Der Schweriner Dom**, ein stattlicher gotischer Bau, entbehrte bisher eines Turmes und damit des zu seiner architektonischen Wirkung erforderlichen Abschlusses. Durch eine Schenkung des Grafen Bernstorff im Betrage von 315000 M. ist die Stadt Schwerin jetzt in stand gesetzt, dem Mangel abzuhelfen. Der Bau soll noch in diesem Jahre in Angriff genommen werden.

* **Der Stadtpalast des Prinzen Eugen in Wien** (Himmelpfortgasse 8) wird auf Anregung der Centralkommission für Erforschung und Erhaltung der Kunstdenkmale in seinem Aeußeren einer gründlichen Restauration unterzogen. Die Kosten sind auf 100000 Fl. veranschlagt, von welcher Summe 50000 Fl. im Budgetentwurf für das Jahr 1889 erscheinen.

* **Von Herkomers Dame in Schwarz**, oder wie der „Spottvogel im Glaspalast" sagt, der „Dame mit den Wildlederstiefeln", ist nun ebenfalls eine große Radirung von des Malers eigener Hand erschienen, von welcher zunächst Drucke auf Pergament zu 130 Fl. und auf japanischem Papier zu 80 Fl. in den Handel kommen.

○ **Ein Denkmal für Adalbert von Chamisso** ist am 29. Oktober auf dem Monbijouplatze in Berlin enthüllt worden. Es besteht aus einer von Julius Moser ausgeführten Kolossalbüste des Dichters aus weißem carrarischen Marmor, welche sich auf einem über drei Stufen errichteten Postament aus rotem schwedischen Granit erhebt, das von Baurat Heyden entworfen ist und an der Vorderseite eine lorbeerbekränzte Lyra von Bronze zeigt.

** **Der Düsseldorfer Maler Ernst Röber** hat in der Ostseite der Feldherrnhalle des Berliner Zeughauses das ihm übertragene Wandgemälde vollendet, welches die Eroberung der Düppeler Schanzen darstellt. Der Künstler hat den Moment gewählt, wo die preußische Infanterie, nach Einnahme der Schanzen, gegen die letzte Position der Dänen, den Brückenkopf, vorgeht. Im Mittelgrunde steht Prinz Friedrich Karl mit seinem Stabe, welcher den Bewegungen der Truppen mit gespannter Aufmerksamkeit folgt.

○ **Der Magistrat der Stadt Berlin** hat aus Anlaß der glücklichen Rückkehr Kaiser Wilhelms II. von seinen Reisen, demselben eine Adresse überreicht, in welchem er den Monarchen von seinem Entschlusse, zum Andenken an die Kaiserreisen einen monumentalen Brunnen errichten zu wollen, Kunde giebt. Zur Ausführung dieses Planes ist ein seit etwa zehn Jahren vollendetes Modell von Reinhold Begas ausersehen, welches ursprünglich für den Dönhofsplatz ausgeführt werden sollte. Der Brunnen soll jetzt auf dem Schloßplatze errichtet werden; doch sind gegen dieses Projekt bereits ästhetische Bedenken erhoben worden, da der Platz zuvor gründlich umgestaltet werden müßte, was mit großen Schwierigkeiten verbunden ist. Das Modell zeigt in der Mitte den auf einer Felsengruppe thronenden Neptun, welcher von Meergottheiten, Kindergestalten und Seetieren umgeben ist, und an den Rändern des Beckens vier weibliche ruhende Gestalten, welche die vier Hauptströme Preußens versinnlichen.

Erklärung.

Die Herausgabe der antiken Porträtgemälde aus der Graffschen Sammlung, welche von dem Unterzeichneten im Verein mit Herrn Professor H. Heydemann auf Grund eines mit dem Besitzer der Bilder geschlossenen Vertrages beabsichtigt war, wird nicht stattfinden. Die Klippe, an der das Unternehmen scheiterte, war die von Herrn Theodor Graf an den mit seinem ausdrücklichen Einverständnis zu der Herausgabe berufenen Gelehrten gestellte Anforderung, daß die Handschrift vor dem Druck seiner Genehmigung unterbreitet werde. Diese Zumutung mußte selbstverständlich als eine ungehörige zurückgewiesen werden.

Leipzig, im November 1888. E. A. Seemann.

Berichtigungen.

Der französische Maler Feyen-Perrin, welcher am 14. Okt. zu Paris gestorben ist (s. Chr. Nr. 3, Sp. 43), ist nicht Eugène, sondern François Nicolas Augustin Feyen-Perrin. Beide Künstler behandelten ein gleiches Stoffgebiet, das Leben der nordfranzösischen Fischer und Seeleute, und auch in verwandter Auffassung.

In der Kunstchronik Nr. 2, Sp. 22, Z. 1 lies: Foppa (statt Zoppo); in Nr. 4, Sp. 56, Z. 32 und im „Inhalt" lies: Buff, statt Buß.

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Holtzinger, Dr. Heinr., Handbuch der altchristlichen Architektur. Form, Einrichtung und Ausschmückung der altchristlichen Kirchen, Baptisterien u. Sepulcralbauten. (Mit ca. 180 Abbild.) 1. Liefg. gr. 8°. 48 S. Stuttgart, Ebner & Seubert (Paul Neff). M. 1. —

Hannover, Emil, Antoine Watteau, hans Liv, hans Vaerk, hans Tid. (Mit Abbild.) gr. 8°. X u. 119 S. Kopenhagen, Gyldendalsche Buchhandlung.

Luthmer, Prof. Ferd., Gold und Silber. Handbuch der Edelschmiedekunst. Mit 153 Abbild. 8°. 272 S. Leipzig, E. A. Seemann. Br. M. 3. 60, geb. M. 4. 50

Aus Studienmappen deutscher Meister: Franz von Defregger und Ludwig Knaus. In 10 Studienblättern in Lichtdruck. In Mappe. gr. Fol. Breslau, C. T. Wiskott. à M. 12. —

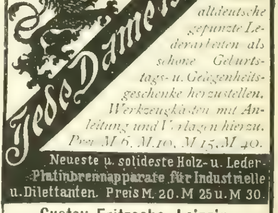
Die vervielfältigende Kunst der Gegenwart, redigirt von Carl von Lützow. Heft XIII. Fol. 20 S. Text u. 6 Tafeln in Kupferstich. Wien, Gesellschaft für vervielfältigende Kunst. Einzelpreis M. 10. —

Zeitschriften.

Zeitschrift für christliche Kunst. Heft 8.
Gewölbemalerei in der Kirche zu Duisburg. Von G. Humann. — Zwei Denkmale Kölner Dombaumeister aus dem 15. Jahrhundert. Von J. J. Merlo. — Wie sollen wir unsere Pfarrkirchen bauen? Von Jos. Prill. — Romanische Reste am Mittelbau des Klosters zu Boedingen. Von W. Effmann. — Vier gestickte spätgotische Ornamentborten. Von Schnütgen.

Allgemeine Kunstchronik. Nr. 43.
Die Wahrmalerei. Von Bernhard Ecker. — Berliner Bau- und Denkmalspläne. Von Conrad Alberti. — Rauchs religiöse und ideale Plastik. Von Eugen Guglia.

Inserate.



Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers **E. A. Seemann**. Druck von August Pries in Leipzig

24. Jahrgang. 1888/89.

Kunstchronik

Nr. 6. 15. November.

Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

Herausgeber:

Carl v. Lützow und Arthur Pabst

Wien, Theresianumgasse 25 — Köln, Kaiser-Wilhelmsring 22a

Expedition:

Leipzig: E. A. Seemann, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. Kühl, Jägerstr. 73.

Die Kunstchronik erscheint von Oktober bis Ende Juni wöchentlich, im Juli, August und September nur aller 14 Tage und kostet in Verbindung mit dem Kunstgewerbeblatt halbjährlich 6 Mark, ohne dasselbe ganzjährlich 8 Mark. — Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler in Leipzig, Wien, Berlin, München u. s. w. an.

Der wiedergewonnene Andrea del Sarto des Berliner Museums.

Es sind gerade zwanzig Jahre verflossen, als der Sturm der Entrüstung, welcher die künstlerischen Kreise Berlins wegen der Zerstörung des „schönsten Andrea del Sarto“ der königl. Galerie durch eine unbesonnene und ungeschickte, von seiten der obersten Museumsverwaltung ohne Vorwissen des Direktors Waagen unternommene Restauration durchbrauste, auch in den Spalten der „Kunstchronik“ ein kräftiges Echo fand. Im Herbste 1867 war diese Restauration, welche durch die bekannte Erscheinung des Aufsteigens von Bläschen infolge von Temperaturwechsel oder Veränderungen der Holztafel veranlaßt worden war, vorgenommen worden. Es dauerte eine Weile, bis die Sache ruchbar wurde oder doch in ihrer ganzen Tragweite übersehen werden konnte, und erst zu Anfang des Jahres 1868 nahm sich die Tagespresse der Angelegenheit an, welche noch fast das ganze Jahr hindurch auf der Tagesordnung blieb. Was man damals erreichen wollte, um für die Zukunft ein ähnliches Unheil unmöglich zu machen, die Einsetzung von Sachverständigenkommissionen, wurde erst mehrere Jahre später, bei der Reorganisation der königl. Museen, durchgesetzt, und über größeren Dingen geriet allmählich „der geschundene Andrea del Sarto“ in Vergessenheit. In jüngster Zeit mögen nur noch wenige Besucher beim Anblick der zuletzt ganz aschgrau gewordenen Ruine an den alten Frevel gedacht haben, und die Geschichte wäre vielleicht ganz vergessen worden, wenn nicht der Name Stübbe als der eines Mannes, den man mit Herostrat in einem Atem nennt, im Gedächtnis der Nachwelt haften geblieben wäre.[1] Die damalige Generalverwaltung wußte sich nur sehr ungeschickt zu verteidigen, weil der trostlose Augenschein zu deutlich gegen sie sprach und weil sie im Angesichte der niederschmetternden Thatsache der vollständigen Veränderung des Bildes die Fassung verloren hatte, und so mag es auch in ihrem Interesse gelegen haben, daß sie die Angelegenheit nicht weiter verfolgte und den einmal als hoffnungslos ruinirt gebrandmarkten Andrea del Sarto nicht weiter berührte.

In zwanzig Jahren hat sich nun aber die Technik oder eigentlich die Wissenschaft der Bilderrestauration und Regeneration in so erstaunlicher Weise entwickelt und so große Wunder von Wiederbelebung bewirkt, daß die gegenwärtige Direktion der königl. Gemäldegalerie beschloß, das Gemälde Andrea del Sarto's — es stellt die thronende Madonna mit dem Kinde in einer Nische und acht männlichen und weiblichen Heiligen dar (1528 gemalt und von Vasari erwähnt) — einmal näher ins Auge zu fassen und wenigstens den Versuch zu machen, den grauen Firnis, mit welchem das Bild bei der Restauration von 1867 überzogen worden und der mit den Jahren immer trüber, fleckiger und undurchsichtiger geworden war, zu entfernen. Durch Beschluß der Sachverständigenkommission wurde diese Absicht der Direktion gutgeheißen, und man schritt zunächst zur Beseitigung des Firnisses. Dabei ergab es sich, daß dieser früher in

[1] Es ist in den letzten Jahren mehrfach davon die Rede gewesen, daß Stübbe nur eine vorgeschobene Person gewesen, der das Verschulden eines Höheren zu decken hatte.

der Galerie gebräuchlich gewesene Firnis, der noch eine Anzahl anderer Bilder der Berliner Galerie entstellt, den gewöhnlichen Putzmitteln widerstand und erst bei Anwendung des neuen Pettenkoferschen Verfahrens, des Bearbeitens mit ammoniathaltiger Seife, wich. Nach weiterer Beseitigung der 1867 hinzugefügten Retuschen ergab sich das überraschende Resultat, daß sich alle wesentlichen Teile des Bildes, insbesondere die Köpfe und die Fleischteile, noch in ihrem ursprünglichen Zustande befanden. „Nur in den Gewändern sowie in der grauen Färbung des Hintergrundes traten größere Stellen zu Tage, an denen die Farbe gänzlich abgefallen war.“ [1] Weitere Nachforschungen ergaben, daß dies dieselben Stellen waren, die schon bei der Restauration von 1867 als bereits in früherer Zeit abgeblättert zum Vorschein gekommen waren. Diese Blößen müssen sogar schon vor etwa 60 Jahren vorhanden gewesen sein, als das Bild, noch bevor es in den Besitz des Berliner Museums gelangt war was erst 1836 geschah, einer ersten größeren Herstellung unterzogen wurde. Das Gemälde ist bekanntlich nach den Angaben Vasari's von Andrea del Sarto im Auftrage des Giuliano Scala für den Flecken Sarzana, wo es als Altarbild diente, gemalt worden, und der Befund der Zerstörungen läßt annehmen, daß dieselben durch umgefallene brennende Altarkerzen oder ähnliche Unbilden veranlaßt worden sind. Nach Ermittelung dieses Thatbestandes ist es wahrscheinlich, daß bei dem Putzen mit Weingeist, welches schließlich die Restauration von 1867 veranlaßte, im Wesentlichen die alten Retuschen geschwunden sind, dasjenige aber, was damals von Andrea del Sarto noch übrig war, nicht weiter zerstört worden ist, und demnach erscheint das Verschulden der Restauratoren von 1867 in einem milderen Lichte.

Es war auch nur nach einem solchen Ergebnisse möglich, daß man zu einer Wiederherstellung des Bildes schreiten konnte, und mit der Ausführung derselben wurde der vielfach bewährte Restaurator der Galerie, Herr Hauser betraut, ein Sohn des Herrn A. Hauser in München, welcher sich jüngst durch die Wiedergewinnung der Holbeinschen Madonna mit Ruhm bedeckt hat. Die Aufgabe, die dem Sohne zugefallen, war nach dem Urteile derjenigen, welche die äußerst mühevolle Arbeit beobachtet haben, eine mindestens ebenso schwierige, wenn nicht noch schwierigere, und er hat sie mit einem so erstaunlichen Geschick gelöst, daß man nur mit Hilfe der von dem Bilde vor dieser Restauration aufgenommenen Photographie die Stellen entdecken kann, wo der Pinsel des Restaurators eingreifen und die Blößen decken mußte. Eine Hauptgarantie dafür, daß die ursprüngliche Physiognomie des Bildes nicht verändert worden ist, giebt uns der Umstand, daß, wie schon bemerkt, die Köpfe und die Fleischteile im Wesentlichen erhalten geblieben sind und daß sich die Thätigkeit des Restaurators so zu sagen nur in corpore vili, an einigen unterbrochenen Gewandpartien (an der Madonna, der heil. Katharina und Julia, zum Teil freilich in Handgröße und noch darüber) und an einigen Stellen des grauen Hintergrundes zu erproben hatte. Von Fleischpartien fehlten nur ein schmaler Streifen an der rechten Gesichtshälfte des heil. Markus gegen das Haar zu und einige unbedeutende Stellen im nackten Körper des heil. Onuphrius. Durch diese mit glänzendem Erfolge und völlig im Geiste des Meisters mit äußerster Schonung und Gewissenhaftigkeit durchgeführte Wiederherstellung ist dem Berliner Museum eine für immer verloren geglaubte Perle wiedergewonnen worden. In ursprünglichem Glanze ist eine Meisterschöpfung Andrea del Sarto's wiedererstanden, welche den reifen Stil seiner letzten Zeit so vollkommen und ausgiebig repräsentirt wie kein zweites Bild des Künstlers in einer außeritalienischen Galerie, jenen Stil, in welchem sich das Sfumato Leonardo's mit der Michelangelesken Größe der Auffassung und der dem Meister selbst eigentümlichen Tiefe und Glut der Empfindung zu einer vollendeten Harmonie verschmolzen hat. Man wird schwerlich überhaupt noch ein zweites Bild finden, in welchem sich der Maler Andrea del Sarto von einer ebenso glänzenden Seite zeigt, der hier die Pracht und Glut seiner Farbe zu einem berauschenden Fortissimo gesteigert hat.

Bei der gegenwärtigen Wiederherstellung des Bildes machte man auch die Entdeckung, daß demselben im Jahre 1845 oben ein etwa 30 Centimeter hohes Stück angesetzt worden ist, welches die Nische, in welcher die Madonna thront, nach oben hin zum Abschluß brachte. Nach Ausweis der Akten wollte man einerseits dadurch das angeblich „gedrückte Aussehen der sonst so frei und großartig thronenden Maria“ heben, andererseits glaubte man sich zu diesem Zusatze berechtigt, weil man die Bildtafel „an allen vier Seiten stark beschnitten“ fand. Doch hat die gegenwärtige Untersuchung ergeben, daß die Seiten nur sehr wenig, nur so weit beschnitten worden sind, wie die Ränder verletzt waren. Man hat daher den späteren Zusatz wieder entfernt und auch nach dieser Seite hin das Bild in den ursprünglichen Zustand zurückversetzt.

Adolf Rosenberg.



1) Wir entnehmen diese und die folgenden Stellen über den Gang der Wiederherstellung einem handschriftlichen Berichte, den uns Herr Geheimrat Direktor Julius Meyer gütigst zur Benutzung überlassen hat.

Amerling-Ausstellung in Wien.

Ein Rundgang durch die vor kurzem eröffnete Ausstellung des Österreichischen Kunstvereins giebt eine dankenswerte knappe Übersicht über den Entwickelungsgang eines bedeutenden Künstlers. Die Ausstellung gilt Friedr. Amerling, dessen Künstlerruf zwar in den letzten Dezennien mehr und mehr verblaßt ist, der aber zu seiner Zeit wahrhaft Bedeutendes geschaffen hat. Die Höhe seines Wirkens liegt in den dreißiger und vierziger Jahren. Denn die letzten Dezennien seines Lebens waren mehr ein frohes Genießen als ein Ringen nach künstlerisch höheren Zielen.

Als Amerling vor kaum zwei Jahren am 14. Januar 1887 aus dem Leben schied, hat die Kunstchronik die wichtigsten Punkte seines Lebenslaufes verzeichnet. (Bd. XXII, Sp. 291 ff. Wir können in dem folgenden kleinen Bericht an die damals gemachten Mitteilungen anknüpfen.

Aus der akademischen Studienzeit des Künstlers stammt Nr. 189 der Ausstellung, ein noch unbeholfen gemachtes Porträt, auf das Amerling später mit Tinte seinen Namen geschrieben hat und die Datirung: „Prag 1826." Den gewiß sehr früh entstandenen mit großer Sorgfalt gemalten bärtigen Modellkopf, der kein Datum trägt (Nr. 79), möchte ich gleichfalls in die akademische Lehrzeit des Künstlers versetzen. Ein unverhältmäßig flotter und kühner gemalter weiblicher Kopf (Nr. 89) soll nach einer späteren Beischrift von der Hand des Künstlers 1827 entstanden sein, wonach es scheint, daß diese Studie schon unter Lawrence's Leitung oder Einfluß in England gemalt ist.[1])

Unter dem ausgesprochenen Einflusse des bedeutenden englischen Porträtmalers stehen dann Amerlings Bilder wohl noch zwei Dezennien lang nach seiner Rückkehr aus England und Frankreich. Es sind das seine besten Werke, von denen die Ausstellung auch eine hübsche Anzahl aufzuweisen hat, wenn man von einigen großen Bildnissen höchstgestellter Persönlichkeiten absehen will, die in jener Periode entstanden sind. Da ist gleich das kleine Brustbild von einem seiner Brüder, das sich durch überraschende Unmittelbarkeit auszeichnet (Nr. 40). Es trägt das Datum [illegible] 1829. Der blonde, mit einer Mütze bedeckte Kopf des Knaben ist in freiem Licht gemalt, das von rechts einfällt. Vollkommene Freiheit der Hand verbindet sich hier mit der Gewissenhaftigkeit des strebsamen Jünglings, der noch dazu hier ein Vorbild wiedergiebt, mit dem er höchst vertraut geworden sein mußte.[1]) Ein ähnliches Zusammentreffen günstiger Umstände wird man auch bei dem glänzend gemalten Profil annehmen dürfen, das den Bruder Josef des Künstlers, den nachmaligen österreichischen Oberst darstellt.[2]) Das erwähnte Bild (Nr. 36) stammt aus dem Jahre 1835. Auf einem anderen, in demselben Jahre entstandenen Bilde, das einen „Ritter im Harnisch" vorstellt, werden die Vorzüge, die auch diesem Werke innewohnen, durch die Fadheit des Gegenstandes fast illusorisch gemacht.

Gesunder Farbensinn, große Klarheit der Formgebung und flotte Malerei zeichnen diese Periode von Amerlings Schaffen aus, während welcher eine Reihe der reizendsten Mädchenköpfe und Frauenbildnisse entstanden sind. Unter den ausgestellten Werken aus jener Zeit hebe ich noch hervor: die Halbfigur eines Türken von 1832[3]), das sittenbildartige Gemälde mit den Figuren von Hofrat v. Littrow und seiner Frau, welcher er eben diktirt[4]), ferner das Brustbild eines schönen Mädchens[5]), die Bildnisse von Schadow und Rauch[6]), beide aus dem Jahre 1837), das Porträt des jungen Fürsten Jos. Adolf zu Schwarzenberg (1838 gemalt). Aus der Mitte der vierziger Jahre stammt eines der vielen ausgestellten Selbstbildnisse (Nr. 23), das für Amerlings mittlere Zeit sehr bezeichnend ist. Nicht zu vergessen sind auch ein kleines Hundeporträt vom Jahre 1839 (Nr. 39), sowie die großen Genrebilder mit dem „Taubenmädchen" (1840) und dem sog. „Leiermädchen" (Nr. 55), das sich durch interessante Lichtführung auszeichnet. Der „Studirende Jude" ist ein hochbedeutendes Genrebild. (Nr. 49.)

Die späte unangenehm bunte und weichliche Malweise des Künstlers ist nach unserem Geschmack auf der Ausstellung durch allzuviele Beispiele vertreten. Der alte Amerling war kraftlos geworden und konnte mit den Modernen nicht mehr Schritt halten.

Eine bisher wenig bekannte Seite von Amerlings Talent, die Begabung für die heroische Landschaft,

1) Die Nummer 189 ist von Hauptmann C. Beutel ausgestellt, Nr. 79 von Fürst Joh. v. u. z. Liechtenstein, Nr. 89 von H. L. Pollak — Amerlings Gedächtnis war in letzter Zeit unzuverlässig geworden. Indes stammen die Beischriften auf Nr. 189 und 89 nicht aus den alten Tagen des Künstlers und beziehen sich auf Zeitpunkte und Ereignisse, die Amerling gewiß unwandelbar im Gedächtnis hatte. Die Reise von Prag nach England war ja doch das Ereignis seines Lebens.

1) Das kleine Bild ist im Besitz des Grafen Joh. A. Breunner-Enkevoerth, dessen Sammlung viele der besten Gemälde in der Ausstellung entnommen sind; so die weiter unten erwähnte Nr. 26, 39, 55, 49 und 30.

2) Ausgestellt von Frau Hermine Amerling.

3) Nr. 26, im Besitz des Grafen Breunner.

4) Ausgestellt von Frau von Littrow-Bischoff.

5) Nr. 46, ausgestellt von Fürst Schwarzenberg.

6) Nr. 140 und 141 aus dem Nachlaß Amerlings.

läßt sich auf der Ausstellung ganz gut beurteilen, welche etwa ein Dutzend Proben dieser Art aufweist. Ein Beispiel aus der Frühzeit des Künstlers wird allerdings vermißt. Amerlings Begabung für die stilistische Landschaft beweist eine großartig gedachte Skizze, in der eine stürmische Mondnacht in wilder Gebirgsgegend dargestellt ist (Nr. 202). Bedeutend sind auch noch Nr. 130 und 113.[1])

Gewiß für viele werden die ausgestellten Zeichnungen von Interesse sein, unter denen ich hier eine Reihe von Studien aus dem Jahre 1831 nach Skulpturen italienischer Renaissancemeister hervorheben möchte. Bei den meisten sind die Beischriften durch den passepartout verdeckt, was ich unpraktisch finde, da es das Studium dieser hier und da recht ansprechenden Blätter ungemein erschwert, ohne den ästhetischen Genuß im mindesten zu fördern.

Die historischen Kompositionen sind, der Richtung des Malers entsprechend, auf der Ausstellung nur durch wenige Beispiele vertreten. Man sieht dort u. a. eine Taufe Christi (Nr. 30). Die preisgekrönte Dido aus der akademischen Zeit, sowie den Moses in der Wüste[2]) sucht man auf der Ausstellung vergebens, die dafür reich an Bildnissen von Amerlings Zeitgenossen ist. Darunter seien noch ein skizzenhafter Thorwaldsen, ferner der Kopf Castelli's (wohl in den fünfziger Jahren gemalt) und das Bildnis von N. Stieglitz erwähnt.

Im Ganzen bereitet die Ausstellung gewiß jedem Kunstfreunde eine angenehme und lehrreiche Stunde.

Th. Fr.

Kunstlitteratur und Kunsthandel.

Friedrich Zarncke, Kurzgefaßtes Verzeichnis der Originalaufnahmen von Goethe's Bildnis. Abhandlungen der philologisch-historischen Klasse der Königl. Sächs. Gesellschaft der Wissenschaften. XI. Band, Nr. 1. Mit 15 Tafeln. Leipzig, 1888. gr. 8°.

H. A. L. Es ist bekannt, daß Professor Zarncke in Leipzig seit Jahren eine fast vollständige Sammlung von Goethebildnissen zusammengebracht und sich auf diesem Gebiete so gründlich umgesehen hat, daß er gegenwärtig unbestritten als der erste Kenner desselben gelten kann. Die Ergebnisse seiner ebenso mühevollen und zeitraubenden als scharfsinnigen Forschungen hat er teilweise in zahlreichen Artikeln der „Allgemeinen Zeitung" allen Freunden des Dichters dargelegt. Nicht minder verdankt die bekannte Arbeit von Hermann Rollett der Unterstützung Zarncke's ihr Zustandekommen, da Zarncke zu den 76 größeren Bildern, die das Buch enthält, mehr wie 20 Nummern aus seiner Sammlung beigesteuert und auch sonst dem Verfasser mit Rat und That zur Seite gestanden hat. Trotzdem kann das Werk Rolletts nicht als abschließende Arbeit gelten, denn der Text ist nach Zarncke's Urteil „oft zu hastig gearbeitet und das Werk zu früh dem Druck übergeben". Es scheint daher höchst dankenswert, daß sich Zarncke entschlossen hat, das vorliegende Verzeichnis zu veröffentlichen. Dasselbe beschränkt sich auf die Originalaufnahmen, seien es nun Zeichnungen, Gemälde und Schattenrisse oder Büsten, Statuetten, Reliefs und Medaillen. Es umfaßt im Ganzen 124 Nummern und ist mit 15, verkleinerte Reproduktionen enthaltenden, Tafeln ausgestattet, welche von der Verlagsanstalt für Kunst und Wissenschaft, vormals Friedrich Bruckmann, in München in Lichtdruck vortrefflich ausgeführt worden sind. Nach seiner Erklärung wünscht Zarncke mit seiner Arbeit die Grundlage für eine größere Publikation von Goethebildnissen zu schaffen, welche er „über kurz oder lang von Weimar erhofft." Dort soll eine Ausstellung sämtlicher Originalbildnisse, deren gegenwärtige Besitzer Zarncke sämtlich namhaft macht, veranstaltet werden. Kunstverständige sollen dann in Verbindung mit philologisch geschulten Fachmännern die noch offen stehenden Fragen, ob die einzelnen Bilder als Originale, Kopien oder Selbstwiederholungen des Meisters anzusehen sind, entscheiden, worauf die Thätigkeit des Photographen und Lichtdruckers zu beginnen hätte. Zarncke wünscht das Unternehmen jedoch noch weiter ausgedehnt zu sehen. Er schlägt vor, auch die Bildnisse von Goethe's Freunden und Freundinnen, sowie diejenigen aller derer, die zu ihm in näherer Beziehung standen, in die Publikation aufzunehmen.

Sicher darf er bei diesen Plänen auf die Unterstützung aller Mitglieder der von Jahr zu Jahr wachsenden Goethegemeinde rechnen. Bereits heute aber ist ihm dieselbe zu großem Dank verpflichtet, denn wenn er selbst den Wunsch ausspricht, daß sein Verzeichnis „sich als zuverlässige Grundlage für die erste Abteilung dieses großen Bildniswerkes bewähren möge", so kann sich jeder selbst davon überzeugen, daß es in der That als eine solche betrachtet werden kann. Zarncke hat bei dieser Zusammenstellung aufs neue seine seltene Gabe, verborgene Schätze aufzuspüren, glänzend dargelegt und zugleich den Beweis erbracht, daß er die ganze über den Gegenstand handelnde Litteratur genau kennt. Auf diese Weise ist sein Verzeichnis ein zuverlässiger Führer durch das vielfach

[1]) Nr. 20 und 130 aus dem Nachlaß des Künstlers — Nr. 113 im Besitz von Frau Marie v. Amerling.

[2]) Dido ist 1825 gemalt (vergl. d. Kunstblatt 1825) und erhielt 1828 den Reichelschen Preis. Der Moses fällt etwas später.

verschlungene Labyrinth dieses Spezialgebietes der Goetheforschung geworden, das jeder, der in die Lage kommt, sich über eine einschlägige Frage zu orientiren, mit Erfolg benützen wird. Möge es dem unermüdlichen Forscher beschieden sein, zu sehen, daß seine Vorschläge recht bald an maßgebender Stelle Gehör finden, damit das von ihm in so klaren Umrissen angedeutete Unternehmen zu Ehren unseres großen Dichters in der von ihm geplanten Weise, womöglich unter seiner eigenen Leitung, zu stande komme.

Gold und Silber, Handbuch der Edelschmiedekunst, von Ferd. Luthmer, betitelt sich der 3. Band der „Kunstgewerblichen Handbücher", welche, aus dem Verlage von E. A. Seemann in Leipzig hervorgehend, nach und nach eine kleine Bibliothek bilden werden, die über jeden Zweig des Kunstgewerbes sowohl nach Seiten der Technik wie in Bezug auf Stil und historische Entwickelung allen wünschenswerten, mit reichlichen Illustrationen belegten Aufschluß gewährt. Wie für den 2. Band in Professor Franz Sales Meyer, dem an der Karlsruher Kunstgewerbeschule mit wachsendem Erfolge thätigen Lehrer, der rechte Mann für die Eisenschmiedekunst gefunden war, so hat die Verlagshandlung auch mit dem Direktor der Kunstgewerbeschule in Frankfurt a. M., Ferd. Luthmer, den zur Bearbeitung des nun vorliegenden 3. Bandes vielleicht am meisten geeigneten Fachmann gefunden. Der Verfasser versteht sich nicht nur auf den Stoff, er weiß auch, was er lehren will, in angenehmer Weise vorzutragen, gleichviel, ob er die Technik der Goldschmiedekunst entwickelt oder die Geschichte des Geschmeides und der Gerätbildnerei behandelt. Die überaus zahlreichen, zum Teil in Form von Tafeln zusammengestellten und vom Verfasser selbst gezeichneten Illustrationen sind durchweg des Gegenstandes würdig. Das alphabetische Namenregister am Schlusse ist eine dankenswerte Zugabe, der Preis von 3 M. 60 Pf. für den stattlichen Oktavband ein durchaus mäßiger.

Vermischte Nachrichten.

H. A. L. **Böttger-Denkmal.** Nach einer Meldung des „Dresdener Anzeigers" vom 3. November soll dem Erfinder des Porzellans, Johann Friedrich Böttger auf dem Schloßhofe zu Meißen ein Denkmal errichtet werden, dessen Ausführung dem Bildhauer Emmerich Andresen, dem Vorsteher der Gestaltungsabteilung an der Königl. Porzellanmanufaktur, übertragen werden wird. Die Gesamtkosten des Denkmals würden sich nach Andresens Berechnung, der bereits die Modelle zur Büste Böttgers und zum Denkmal vollendet hat, auf 10000 M. belaufen, eine Summe, die zum größeren Teil von der Königl. Porzellanmanufaktur übernommen werden würde, so daß nur 4000 M. durch freiwillige Beiträge aufzubringen wären. Ein Aufruf des Komitees soll demnächst durch die Zeitungen bekannt gegeben werden.

⊙ **Mit der Ausführung des bronzenen Standbildes Kaiser Wilhelms I.** für die Herrscherhalle des Berliner Zeughauses ist der Bildhauer Prof. R. Siemering beauftragt worden.

x. **Der Neubau der Berliner Kunstakademie** ist noch unter der Regierung des Kaisers Friedrich insofern der Verwirklichung näher gerückt, als der verstorbene Monarch im Einverständnis mit dem Senat über die Platzfrage endgültig entschieden hat. Danach sollen die Räumlichkeiten für den Senat der Akademie der Künste wie den Senat der Akademie der Wissenschaften nach wie vor in dem jetzigen Akademiegebäude gegenüber dem Palais Kaiser Wilhelms I. verbleiben, dagegen die Unterrichtsräumlichkeiten, die Meisterateliers und die Sammlungen für Lehrzwecke auf dem großen, dem Fiskus gehörigen Grundstücke neu erbaut werden, das, zwischen der Kurfürstenallee und der Hardenbergstraße gelegen, einerseits von der Technischen Hochschule, anderseits von der Artillerie- und Ingenieurschule begrenzt, zur Zeit Baumschulenzwecken dient. Da Kaiser Wilhelm sich für die Verwirklichung dieses Wunsches seines verstorbenen Vaters lebhaft interessirt, so wird der nächstjährige Etat, wie man hört, den erforderlichen Kredit für die zur Ausführung der geplanten Bauten notwendigen Vorarbeiten enthalten.

*** **Zur Errichtung eines Kunstmuseums in Magdeburg** hat der Kommerzienrat Gruson der Stadt 100000 M. geschenkt.

*** **Das Referat über Kunstangelegenheiten im bayerischen Kultusministerium** wird den Münchener Neuesten Nachrichten zufolge der Staatsminister Dr. Freiherr v. Lutz selbst übernehmen, wonach die Mitteilung in der vorigen Nummer zu berichtigen ist.

*** **Zur Frage des Berliner Dombaues.** Ueber das Programm, welches Prof. Raschdorff bei der Ausarbeitung eines neuen Entwurfes gestellt worden ist, macht die Köln. Ztg. folgende Mitteilungen: Den ursprünglichen Gedanken des Aufbaues dreier zusammenhangender Kirchen hat man fallen lassen. Das Schwergewicht ist vielmehr auf den Bau einer einheitlichen großen protestantischen Predigtkirche gelegt worden, deren Größenverhältnisse sich danach richten, daß der Prediger der ganzen versammelten Gemeinde verständlich bleiben muß. Auf der linken Seite wird sich daran ein Anbau anzuschließen haben, der als Gruft für das königliche Haus Verwendung zu finden hätte, während auf der rechten Seite nach dem Schlosse zu ein dem ersteren architektonisch entsprechender Anbau als Repräsentationsraum bei großen staatlichen Anlässen zu dienen haben würde. Dabei soll eine Lösung in der Weise angestrebt werden, daß bei solchen großen festlichen Anlässen diese beiden Anbauten sich mit der Kirche zu einem einheitlichen Raume vereinigen lassen. Als Bauplatz wird nach wie vor das Rechteck festgehalten, das vom Lustgarten, der alten Börse, der Spree und der Kaiser Wilhelmstraße umgrenzt wird. Eine Ueberbrückung der letzteren Straße, wie sie Geheimrat Raschdorff zur Verbindung des Domes mit dem königlichen Schlosse vorgeschlagen, gilt fortan als ausgeschlossen. Zunächst wird nun die Vollendung dieses neuen Entwurfes abzuwarten sein, der alsdann voraussichtlich mit dem Bericht der Immediatkommission der Oeffentlichkeit wird übergeben werden. Erst dann wird sich herausstellen, ob die Ausführung sich ohne nochmaligen allgemeinen oder beschränkten Wettbewerb unserer Baukünstler wird verwirklichen lassen. Früher wird sich wohl auch die Frage der Aufbringung der Geldmittel nicht entscheiden lassen, eine Frage, die um so verwickelter ist, als bei diesem Bau mannigfache Interessen, die der Domgemeinde, des königlichen Hauses, der Stadt und des Staates, zu vereinigen sind. Für den Bau der königlichen Gruft stehen aus früheren Jahren etwa 580000 Mark zur Verfügung.

Vom Kunstmarkt.

W. **C. G. Börners** Kunsthandlung in Leipzig hat laut Katalog für den 26. November eine Kunstauktion angesetzt, die aus den Nachlässen von L. S. Ruhl in Kassel und A. T. Cratau in Breslau besteht. Der Katalog zählt 3000 Nrn. Im ersten Nachlaß begegnen wir 15 Aquarellen mit mythologischen und kunstgewerblichen Gegenständen, die der Erblasser selbst ausgeführt hat. Eine kleine Partie älterer Kupferstiche bildet den Uebergang zur reichen Sammlung von Kupferwerken, dabei sich viele interessante und seltene befinden (Nr. 112—335). Dasselbe gilt von der folgenden Abteilung (Nr. 336—448), welche bauwissenschaftliche Werke enthält, wie von Agincourt, Albertolli, Babuty, Desgodetz, Dieterlin, Ferrerio, Percier, Pineau, Vitruv und andere mehr. Angereiht ist eine kleine Sammlung neuer Prachtwerke, unter welchen die beiden Galeriewerke von Wien (von Unger) und das eben beendete von München (von Raab) um so mehr hervorzuheben sind, als beide die so seltenen vergriffenen Remarque-Abdrücke vor der Schrift enthalten. — Cratau's Nachlaß enthält eine reiche Sammlung älterer und neuerer Werke der graphischen Künste. Nichts Mittelmäßiges ist aufgenommen und einzelne Meister, wie Chodowiecki, Boucher-Desnoyers, die Drevets, Hogarth, Klein, R. Morghen, Ridinger, G. F. Schmidt und R. Strange sind sogar mit ihren geschätztesten Blättern sehr reich vertreten.

x.— **Prestels Kunstauktion in Frankfurt a. M.**, am 6. Dezember bringt 165 Handzeichnungen älterer Meister,

meist Italiener und Niederländer unter den Hammer. Die Blätter stammen aus englischem Besitz und sind zum Teil von sehr vornehmer Herkunft, insofern sie Bestandteile der Sammlungen berühmter Liebhaber und Künstler, wie Ploos van Amstel, Reynolds, Lawrence, Marquis de Lagoy, bildeten.

Kölner Kunstauktionen.

I. Sammlung Winckler, 1. und 2. Oktober 1888. Zunächst seien die Herren H. Lempertz Söhne herzlichst beglückwünscht zu ihrem schönen, neuen Lokale, Breite Straße 125—127, welches stark kontrastirt mit den früheren, ungemütlichen, zugigen Zimmern in dem alten Sandkaul. Jetzt ist es ein wahres Vergnügen, den Kölner Auktionen beizuwohnen, und wir zweifeln nicht daran, daß diese Verbesserung sehr dazu beitragen wird, Köln immer mehr zu dem Hauptorte Deutschlands für den Kunstverkehr zu machen.

Leider waren auch jetzt wieder die meisten Benennungen der Bilder unrichtig. Die Herren Lempertz sind daran ja unschuldig, was hier ausdrücklich konstatirt werden muß, da es ihnen neuerdings einigermaßen zum Vorwurf gemacht wird. Es steht in jedem ihrer Kataloge: Die Namen der Meister wurden nach den Angaben des Besitzers beibehalten. Deshalb ist es aber doppelt wünschenswert für die Laien in der Kunstwissenschaft, daß ihnen von unparteiischer Seite Einiges über die wirkliche Autorschaft der Bilder berichtet wird.

Nr. 1 war ein sehr interessantes Stillleben, welches die echte Signatur A. Benedetti fe. trägt. Auf violetter Decke Silber, Glas, Zinn, Schinken, Zitronen, Früchte, Brot, in echt holländischer Anordnung, und in echt holländischer, ziemlich pastosen Malweise. Wer ist dieser holländische Maler mit italienischem Namen — oder dieser Italiener, welcher so ganz holländisch malte? (150 M.) Nr. 6. Echter, aber schlechter, sehr früher B. Breenborch, mit echter Signatur, in der Art ähnlicher Arbeiten des Jac Pynas (15 M.). Nr. 8 schien mir ein Craesbeeck zu sein, es war ein geistreich gemaltes Bildchen, welches den Erlös, 175 M., wohl wert ist. Nr. 13 war falsch J. v. d. Capellen bezeichnet; es war geringer als van de Cappelle, wenn auch in dessen Manier (510 M.). Nr. 18. Geringer Pieter Claesz; sehr braun (155 M.). Nr. 24. Interessanter früher Everdingen, um 1644—1645, vor seiner norwegischen Reise gemalt. Von Haus aus war Allart van Everdingen Marinemaler, wie dieses Bild und ähnliche Arbeiten (Museum Städel, Frankfurt, Paul Mantz, Paris, Frau van Vollenhoven, Amsterdam u. s. w.) beweisen. Der etwas unangenehme Baum in der Mitte des Bildes, wirkt störend (2125 M.). Nr. 32. Landschaft mit Schloß, war kein Hackaert, sondern ein vlämisches Bild, in der Art der Teniersschen Landschaften, mit geistreichen Figürchen. Die Bezeichnung J. H. 1672 ist echt. Nr. 33. Bildnis eines jungen Mannes, mag von der Hand eines der zahlreichen Söhne des Frans Hals, welche in der Art ihres Vaters malten, herrühren (45 M.). Nr. 35. Heda (vielleicht ein Pieter Claesz gutes Bild, 520 M.). Nr. 37. Hobbema (!), gute Fälschung, vielleicht von Menke im Anfange dieses Jahrhundert (930 M.). Nr. 39 40, einem Jacob Michael van Huysum zugeschrieben, und J. M. van Huysum bezeichnet, schienen mir recht schwach zu sein und am Ende falsch bezeichnet (665 M.). Nr. 41. Kein Du Jardin, sondern wohl ein verdorbener, einst schöner Sieberechts (61 M.). Nr. 45. Sehr sonderbare Landschaft in der Art des Saftleven, scheinbar echt A. Keirincx 1630 bezeichnet, aber ganz anders als seine sonstigen Bilder (140 M.). Nr. 46. Schönes weibliches Porträt; kein Salomon Koninck, aber wohl unter Rembrandtschem Einfluß; es erinnert an die frühen Porträts des Dou, ließ auch an Lievens denken (160 M.). Nr. 54 schien mir eher ein sehr verdorbener Ph. de Koninck zu sein. (355 M.). Nr. 56. Hübsches Damenporträt, kein Metsu, aber zweifelsohne guter Ochtervelt, feines, farbiges, angenehmes Bild (56 M., sehr billig.). Nr. 57. Kein Mierevelt; männliches Porträt in der Art des Anthony Palamedes (70 M.). Warum man Nr. 63, eine Flachlandschaft, Adriaen van Ostade taufte, weiß ich nicht; das einmal gewiß sehr schöne Bild erinnert an Phil. de Koninck (150 M.). Nr. 64. Hügellandschaft, von einem schwachen van Goyen-Nachahmer (200 M.). Nr. 65. Kein Isack van Ostade, wahrscheinlich Pieter de Bloot, amüsant, etwas roh (32 M.!). Nr. 66. Später, aber echter Palamedes (110 M.). Nr. 69. Kunsthistorisch recht interessantes Bild. Kein Pieter Potter, sondern ein J. B. W. bezeichneter, sehr früher Jan Baptist Weenix. Es ist in der Art des Govert Camphuysen gemalt. Brauner Ton, große Transparenz der Farben, etwas harte weiße Lichter hier und da aufgesetzt. Unangenehme magere Hirtin, die Kuh und besonders die Ziege schon wie der spätere J. B. Weenix. (Blos 43 M.!). Nr. 70. Gutes Porträt aus dem Jahre 1634 von Jan van Ravesteyn. Echt bezeichnet. (190 M., Justizrat Peltzer). Nr. 77. Marine. Nicht von Jacob van Ruisdael, sondern sicher von Aernout Smit. Recht gutes Bildchen (31 M.). Nr. 81. Kein Jan Steen, schwaches Bild (200 M.). Nr. 83. Besonders schwaches Stillleben des Juriaen van Streeck. (Vielleicht von C. Stricp? 200 M.). Nr. 85. Swanevelt. Gute Landschaft (350 M.). Nr. 86. Bildnis des Erzherzogs Ferdinand von Österreich, von D. Teniers (?). Vielleicht vortreffliche alte Kopie (90 M.). Nr. 87. Lebensgroßes Porträt eines Gelehrten. Kein

Ter Borch, aber sehr tüchtige Arbeit seines Schülers Pieter van Anraadt, dessen Arbeiten stets unter falschem Namen gehen. Eines seiner besten Bilder, einmal mit vollem Namen gezeichnet, wurde später als Ter Borch gefälscht, erzielte über 25000 Frank und wurde auf der letzten Brüsseler Ausstellung sehr bewundert!! Auch das lebensgroße Bildnis einer alten Dame im Berliner Museum, welches Metsu heißt, ist eine Arbeit des P. van Anraadt, dessen Hauptwerk, ein großes Regentenstück aus dem Jahre 1674 jetzt im Amsterdamer Museum studirt werden sollte. Dieses Porträt erzielte blos 100 M.! Nr. 92. Die Toilette; ein jugendlicher Kavalier, der sich vor einem Spiegel, den ein Page hält, die Haare ordnet. Echte und sehr gute Grisaille (braun in braun) mit Adr. van de Venne bezeichnet (100 M.). Nr. 97. Ein Sänger. Kein de Bois, wohl ein Toornvliet (21 M.). Nr. 98. Guter, bezeichneter Jan Vonck, Vögel (69 M.).

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Eisenmann, O., Katalog der Gemäldegalerie zu Kassel. LXXII u. 462 S. 8°. Druck von L. Döll in Kassel geb. in Lwd.

Riehl, B., Denkmale frühmittelalterlicher Baukunst in Bayern, Schwaben und der Pfalz. 8°. XIII u 254 S. München, G Hirth. M. 5. –

Zeitschriften.

Allgemeine Kunstchronik. Nr. 44.

Die Wahrmalerei. Von Bernhard Ecker II. — Berliner Bau- und Denkmalspläne. Von Conrad Alberti (II) — Kunstbrief aus Lemberg, Von M Nirenstein — Theodor Brendwieser.

Die Kunst für Alle: IV. Jahrg. Heft 3.

Das neue Burgtheater in Wien Von Karl von Vincenti — Der künftige Münchener Salon Von F Pecht

Der Formenschatz. Heft 8-10.

Säulen und Spitzbogen von der Casa Mulazzani (jetzt Casa Pemma) zu Venedig. — Raffael, Singende Engel. — Hans Holbein d. j.: Salomo und die Königin von Saba. Nach dem Kupferstich von Wenzel Hollar — Zwei Kaminfiguren in Bronze, Schule des Giovanni da Bologna. — Geschnitzte Füllung in Eichenholz, französische Hochrenaissance um 1550. — Titel zu Johannes Ruelle's „de natura stirpium libri tres." — Heinr. Goltzius: Die Nymphe Daphne. Zeichnung. — Joh. Wilh. Baur, Merkur, der himmlische Postmeister. — F. de Troy, Mars und Venus. Radirung. — Saalpartie aus dem Schlosse zu Bruchsal. — Zeichnung aus einem japanischen Bilderbuch. — Säulenkapitäle aus Marmor von der St. Markuskirche in Venedig. — S. Botticelli, Madonna mit dem Kinde und Engeln, aus den Uffizien in Florenz. — Weiblicher Akt von Michelangelo. Rötelzeichnung. — Giovanni da Bologna, Apollo. Bronzefigur im Museo Nazionale zu Florenz. — Giov. da Udine, Glasfenster in der Certosa bei Florenz. — Stuckornamente von einer Säule in der Vorhalle des Palazzo Vecchio zu Florenz; um 1565. — Kartusche aus dem Theatrum orbis terrarum. Von A. Ortelius, Amsterdam 1584. — H. Goltzius, Phöbus mit den Sonnenwagen. Kupferstich. — F. X. Habermann, Schreibtisch mit Aufsatzkasten und Uhr. — J. F. Blondel, Titelblatt. — Albr. Dürer, Die heilige Familie. Federzeichnung im Louvre. — Raffael, Männlicher Akt. Zeichnung. — Details von den Bronzethüren des Lorenzo Ghiberti am Florentiner Dom. — Ansichten von dem Denkmal des Colleoni von Andrea del Verrocchio. — Girolamo Romanino, Plafondgemälde in der ehemaligen fürstbischöfl. Residenz in Trient. — Giov. Batt. Paggi, Venus und Amor. Nach dem Kupferstich von Corn. Galle. — Giac. Franco, Schwebende, Trompeten blasende Genien. — Arn. Houbraken: Zwei Gruppen streitender Kinder. Radirung S. van der Meulen, Zwei Blätter aus der Folge der Ansichten und Perspektiven. — B. Picart, Drei Vignetten. Kupferstich. — Holzschnitt aus einem japanischen Bilderbuch.

Gazette des Beaux-Arts. Nr. 377.

Jean-Étienne Liotard. Von E. Humbert. — La Renaissance au musée de Berlin. VI. La Sculpture. Von W. Bode. — La Peinture du Nord (l'exposition de Copenhague) Von M. Hamel. — La vierge de Loudun. Von L. Palustre. — Les rélations du duc Jean de Berry avec l'art italien. Von A. de Champeaux. — Les livres à gravures sur bois publiés à Ferrare. Von Gustav Gruyer.

Inserate.

Die „Allgemeine Zeitung"

(mit wissenschaftlicher Beilage und Handelszeitung)

früher in Augsburg erschienen

ist in Deutschland und Oesterreich durch die Postanstalten für 9 Mark vierteljährlich (**6 M. für die 2 letzten Monate, 3 M. für den letzten Monat des Quartals**) zu beziehen. Preis bei direkter Versendung unter Streifband monatlich 4 Mark (M. 5. 60 für die anderen Länder des Weltpostvereins).

Quartalpreis bei wöchentl. Versendung im Weltpostverein M. 12.

Probenummern nebst neuestem Quartal-Register gratis.

Leitartikel, wissenschaftliche und handelspolitische Aufsätze ꝛc. ꝛc. in Nr. 302 bis 308.

Die österreichische Kriegsmarine 1887—1888. — Militärisches aus Frankreich. — Italiens Heer und Flotte. (I. III.) — Eine neue Frist in Spanien. — Das neue Wehrgesetz in Oesterreich-Ungarn. — Herzog Ernst II.: Aus meinem Leben und aus meiner Zeit. II. Band. (I.)

Leonore Christine von Schleswig-Holstein. — Berliner Briefe. (XIII.) — Aus dem Leben und den Aufzeichnungen des koburg-gothaischen Staatsministers Frhrn. v. Stein. (I. III.) — Zur neueren deutschen Lyrik. — Die männlichen Namen des Hauses Wittelsbach in Bayern. — Von Constantin Angermann. (Schluß.) — Carl Frhr. Cotta v. Cottendorf. (Nekrolog.) — Briefe von Felix Mendelssohn an Moscheles. — Bergfahrten und Rastsstätten. (XIII.) — Geographische Tagesfragen. Von C. Naumann. (II.) — Römisches vom Ammersee. Von Hugo Arnold. — Unter den Hohenzollern. (II.) — Vom Kilimandscharo. Von J. Ranke.

Vom Interoceanischen Kanal. Von Dr. J. Polakowsky. (I. III.)

Aufträge für Streifbandsendungen an die Expedition in München.

Kunst-Auktion von C. G. Boerner in Leipzig.

Montag, den 26. November 1888.

Nachlässe der Hrn. Geh. Hofrat **L. S. Ruhl in Kassel** und Partikulier **A. D. Crakau in Breslau**, enthaltend

treffliche Kupferwerke u. Bauwissenschaftl. Werke, Aquarellen u. Handzeichnungen alter u. neuerer Meister, wertvolle Kupferstiche, Radirungen u. Holzschnitte,

dabei reiche Werke des **D. Chodowiecki** u. **W. Hogarth**.

Kataloge gratis zu beziehen von der (1)

Kunsthandlung von C. G. Boerner in Leipzig.

Gemäldesaal in Frankfurt a. M.

Ausstellungen und Auktionen von Gemälden, Antiquitäten und Kunstgegenständen.

Kataloge auf Wunsch gratis und franko durch

Rudolf Bangel in Frankfurt a. M.

Kunst-Auktionsgeschäft gegr. 1869. (24)

Soeben erschien:

Gabriel Max' Kunst und seine Werke.

Eine kunsthistorische Skizze von

Nicolaus Mann.

Mit 8 Abbildungen. 8°. 28 S. Preis 1 Mark.

Verlagsbuchhandlung von **J. J. Weber** in **Leipzig**.

Herder'sche Verlagshandlung, Freiburg im Breisgau.

Soeben ist erschienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Graus J., Die katholische Kirche und die Renaissance.

Zweite, erweiterte Auflage. gr. 8°. (80 S.) M. 1.25.

PAUL SONNTAG, KUNST-VERLAG.

Berlin S. 14., Alexandrinenstr. 51.

Spezialiät: Verlag von dekorativen Kupferstichen und Radirungen allergrössten Formates.

Soeben erschien:

Die Wartburg.

Original-Radirung von

B. Mannfeld.

Plattengrösse 99×75 cm.

Gegenstück zum **„Schlosshof von Heidelberg und Köln.**

Remarquedruck: 400 M.

Vor der Schrift: 150 M.

Mit der Schrift: 50 M.

(Die Abdrücke mit der Schrift erscheinen erst Frühjahr 1889.)

Illustr. Prospekte zur Erklärung der **„Wartburg"** gratis durch jede Buch- und Kunsthandlung.

Hildebrandts Aquarelle.

Chromo-Faksimiles von R. Steinbock.

Erdreise, 34 Bl.; **Europa** 14 Bl.; **Neue Folge**, 20 Bl. gr. Fol.

Einzeln à 12 M., von 6 **Bl. an nur 9 M.**

Vollständige Verzeichnisse gratis.

Prachtmappe dazu 20 M.

Bernh. Mannfelds Original-Radirungen.

Heidelberg (Schloßhof) und **Köln** (Rathaus). Bildgröße 105:75 cm. Einzeln à 40 M., zusammen **nur 70 M.**

Limburg (Dom) und **Meißen** (Albrechtsburg). 91:67 cm. à Blatt **40 M.**

Marienburg. 53:90 cm. ch. P. **30 M.**

Loreley und **Rheingrafenstein.** Bildgröße 63:49 cm. à Blatt weiß Pap. 15 M., chin. Pap. **20 M.**

Breslau (Rathaus), **Danzig** (lange Markt), **Erfurt** (Dom). Bildgröße 65:47 cm. à Blatt chin. Pap. **20 M.**

Gruft Friedrich d. Gr. 35:37 cm. **15 M.**

Merseburg. 35:45 cm. chin. P. **12 M.**

Vollständige Verzeichnisse mit Angabe der von jedem Blatte vorhandenen Druckgattungen und ihrer Preise gratis.

Verlag von Raimund Mitscher, Berlin, S., Neu Kölln a. W. 10; zu beziehen durch jede Kunst- und Buchhandlung.

Carl Triepel

KUNSTHANDLUNG, BERLIN

Jerusalemerstr. 13, am Dönhofsplatz.

Gemälde und Handzeichnungen alter Meister.

(43)

Kunsthandlung Hugo Grosser in Leipzig.

Vertretung und Musterlager von **Ad. Braun & Co.**, Phot. Anstalt in Dornach.

Hierzu eine Beilage von der Photographischen Gesellschaft in Berlin betr. Kunstberichte No. 2.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers **E. A. Seemann.** — Druck von August Pries in Leipzig.

24. Jahrgang. 1888/89.

Kunstchronik

Nr. 7. 22. November.

Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

Herausgeber:

Carl v. Lützow und Arthur Pabst

Wien, Theresianumgasse 25. — Köln, Kaiser-Wilhelmsring 22a

Expedition:

Leipzig: E. A. Seemann, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. Kühl, Jägerstr. 73.

Die Kunstchronik erscheint von Oktober bis Ende Juni wöchentlich, im Juli, August und September nur aller 14 Tage und kostet in Verbindung mit dem Kunstgewerbeblatt halbjährlich 6 Mark, ohne dasselbe ganzjährlich 8 Mark. — Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler in Leipzig, Wien, Berlin, München u. s. w. an.

Berliner Kunstausstellungen.

A. R. Der Verein Berliner Künstler hat seinen am 4. November wieder eröffneten Räumen eine besondere Anziehungskraft durch Josef Weisers kolossales Genrebild „Die unterbrochene Trauung" zu verleihen gesucht, auf dessen erneute Würdigung wir hier verzichten können, da der Berichterstatter über die Münchener internationale Ausstellung mit wenigen Worten die schematische Komposition nach dem alten Rezept, das nur durch eine größere Feinheit des Kolorits aufgefrischt worden ist, ausreichend gekennzeichnet hat. Die koloristische Behandlung entbehrt nicht einer gewissen Virtuosität. Namentlich ist das Helldunkel im Hintergrunde des Kirchenraumes und die üppige Barockarchitektur mit großer Gewandtheit zur Wirkung gebracht. Aber man kommt über das Theatermäßige und Unwahrscheinliche der Scene nicht hinaus, und die Charakteristik der Köpfe ist durchaus nicht tief und energisch genug, um den kolossalen Maßstab des Gemäldes zu rechtfertigen, dessen stofflicher Reiz zudem durch zahllose Nachbildungen in allen möglichen Reproduktionsformen vorweggenommen ist. — Dieses Interesse am Stoff ist dagegen in reichem Maße den aquarellirten und einfarbig getuschten Studien und Skizzen zu eigen, welche Woldemar Friedrich von einer Reise heimgebracht hat, die er in der Begleitung des Herzogs Ernst Günther von Schleswig-Holstein nach Vorderindien unternommen. Mit sicherer Hand hat er festgehalten, was ihm vor die Augen gekommen: Marinen, Landschaftsbilder, Architekturen, Interieurs, Rassetypen, Einzelfiguren und Gruppen, Vegetation, Reiseerlebnisse und Jagdabenteuer, wobei ihm in der sicheren Erfassung des dankbaren Moments wohl seine frühere Thätigkeit als Illustrator von Vorteil gewesen ist. Obwohl die Studien ersichtlich mit großer Schnelligkeit hingeworfen sind, geben sie doch alles Charakteristische, insbesondere Farbe und Licht mit voller Deutlichkeit und in der beabsichtigten Wirkung wieder. Auch der Landschaftsmaler Müller-Kurzwelly, welcher die Motive zu seinen meist auf breiten, massigen Effekt gearbeiteten Bildern vorzugsweise Rügen und der Ostseeküste entnimmt, hat vor den Augen des Publikums einen Teil seines Studienmaterials ausgebreitet: Strandpartien und Ausschnitte aus Äckern und Wiesen, welche mit sicherer Hand der Natur nachgeschrieben sind, ohne daß sich eine besonders scharf ausgeprägte Individualität erkennen läßt. Ungleich empfindungsreicher, poesievoller und stimmungskräftiger ist eine Reihe von Aquarellen und Ölskizzen nach Motiven aus dem Wattenmeer von H. Bohrdt in Berlin, welche auch durch ihre feine, sorgsame, aber nirgends zur Glätte getriebene koloristische Behandlung auf einen Künstler von vornehmer Begabung schließen lassen, der auf protzige Wirkung mit den billigsten Mitteln verzichten zu wollen scheint. Ein neues Talent von ähnlichem ernsten Streben lernen wir in Alfred Wohlenberg kennen, welcher in zwei großen landschaftlichen Kohlenzeichnungen nach Motiven von den Seineufern bei St. Denis das feine poetische Naturgefühl der französischen Meister des paysage intime mit entschiedener Betonung des formalen Elements durch Schärfe und Klarheit der Zeichnung verbindet. R. Warthmüller hat in zwei dekorativen Gemälden für ein Berliner Hotel „Eislauf auf der Rousseauinsel" und „Ruder-

regatta auf der Spree" von neuem sein glückliches Talent für lebendige Schilderung des modernen Lebens bewährt, hier freilich mehr nach der Seite der Illustration, über welche die Darstellungen, bei denen von Komposition im künstlerischen Sinne keine Spur zu finden ist, nicht hinauskommen. Ein Bildnis des verstorbenen Predigers Sydow von Kreyher in Breslau imponirt ebensosehr durch die Energie und Tiefe der Charakteristik als durch die plastische Kraft der Modellirung und durch die ernste Haltung des Kolorits. Die Bedeutung einer so gediegenen Arbeit fällt um so schwerer ins Gewicht, wenn man die für Porträts ausgegebenen Grimassen der neuesten Naturalisten zum Vergleiche heranzieht, wofür die Ausstellung ebenfalls gesorgt hat. Eine achtungswerte Leistung ist auch ein etwas phantastisch inscenirtes Selbstbildnis (Kniestück) von H. Kuhtz, einer Dame, welche sich bisher nur in Stillleben versucht, hier aber den Beweis geliefert hat, daß sie ernste Studien nach van Dyck, Rembrandt und ähnlichen Mustern gemacht, die zunächst in der glücklichen Behandlung des Helldunkels und in der glänzenden Wiedergabe der Stoffe zum Ausdruck gekommen sind.

Die Ausstellung von Eduard Schulte glänzt wie gewöhnlich durch eine lange Reihe großer Namen unter denen auch internationale Berühmtheiten wie Meissonier, Troyon, Diaz und Herkomer vertreten sind, die drei ersteren freilich mit Bildern, welche man höflich als „Visitenkarten" zu bezeichnen pflegt. Herkomers Porträt Stanley's steht mit seinem derben robusten Malwerk in schroffem Gegensatze zu dem duftig hingehauchten, zart vertriebenen Kolorit, welches der Miß Grant einen wesentlichen Teil ihres Nimbus verschafft hat. Zu diesen vier Ausländern gesellt sich noch der Spanier Jose Alcazar Tejedor mit einer Taufe in der Sakristei, deren zahlreiche Figuren in der koketten Tracht aus dem Ende des vorigen Jahrhunderts in dem bekannten prickelnden Stil der Fortuny-Nachahmer gezeichnet, kolorirt und blank und nett herausgeputzt sind, und der Italiener Dall'Oca Bianca, dessen venetianische Straßenscene „Die Lästermäuler" etwas tiefer in die Charakteristik geht, als es sonst bei den italienischen Genremalern der Fall ist. Solidere Vorzüge hat Vautiers neuestes Bauernbild „Ein neues Gemeindemitglied", ein zur Kirche getragener Täufling, welcher unter der Vorhalle von den Kirchgängerinnen gemustert wird. Wenn Vautier auch hinter der modernen koloristischen Bewegung stark zurückgeblieben ist, so wird die Liebenswürdigkeit und Mannigfaltigkeit seiner Charakteristik doch immer den Sieg im Wettkampf mit den Kostümmalern der neuesten Schule davontragen, welche gegenwärtig bei Schulte durch M. Volkhart, E. Meisel, C. Kiesel, A. Schröder, einen Nachahmer von Klaus Meyer, und Hugo König vertreten ist, welcher letztere übrigens ernstere Eigenschaften zu besitzen scheint und sich auch als Kolorist von der leeren Atlas- und Sammetwämsermalerei emanzipirt. Mit den in Öl gemalten Bildnissen von Koppay, welcher auf dem besten Wege ist, an den europäischen Fürstenhöfen die Rolle von Stieler und Winterhalter wiederaufzunehmen, kann man sich nicht ernsthaft befassen. Der junge König von Spanien, welchen der Künstler auf einem Wiegenpferde sitzend in Lebensgröße und noch dazu mit einer riesigen Damastgardine im Hintergrunde porträtirt hat, ist noch wehrlos und muß alles Unheil über sich ergehen lassen. Wenn aber die erwachsenen Damen, deren Bildnisse gleichfalls ausgestellt sind, eine derartige Be- oder eigentlich Mißhandlung ruhig mit ansehen, so hat der Kritiker noch weniger Ursache, ihre Sache gegen den Maler zu führen. Zwei ganz neue neapolitanische Abendlandschaften von Oswald Achenbach zeugen wiederum für die erstaunliche Produktionskraft des Meisters, die trotz der Massenarbeit auch ein verwöhntes Auge noch zu erfreuen, nicht selten sogar zu überraschen weiß.

Nekrolog.

§ **Christian Mohr †.** Um die Mittagstunde des 13. September ist der Bildhauer Christian Mohr, im 65. Lebensjahre an einem Herzleiden zu Köln sanft verschieden. In ihm ist eine Persönlichkeit dahingegangen, welche über vier Jahrzehnte lang als ausübender Künstler wie als Kenner des Altertums und als Kunstschriftsteller eine bedeutende Wirksamkeit in und um Köln und weit über die niederrheinischen Lande hinaus entfaltet hat.

Mohr war zu Andernach geboren. Nach einem gediegenen Mittelschulunterricht trat er bei einem kölnischen Bildhauer bescheidenen Ranges in die Lehre, arbeitete dann bei tüchtigen Meistern zu Koblenz und Mainz, worauf er im Jahre 1845 seine eigene Werkstätte zu Köln gründete. Eine öffentliche Kunstlehranstalt hat Mohr nie besucht. Frei auf sich selbst gestellt, ausgerüstet mit einer seltenen Energie des Willens und getragen von einer mit Eifer erstrebten klassischen Bildung, deren Einwirkungen er sein ganzes Leben hindurch treu hütete, gelang es seinem hochbegabten Geist, die kunstakademischen Hilfswissenschaften in so ungewöhnlichem Grade sich anzueignen, daß beispielsweise seine Kenntnis der Anatomie des menschlichen Körpers selbst den gewiegtesten Fachmännern, Ärzte nicht ausgenommen, imponirte

Im Beginn seiner Laufbahn mehr der Ornamentik zugeneigt, ging er alsbald zur Figurenplastik über. Mit welchem Erfolg dies geschah, bezeugen seine Erstlingswerke auf diesem Gebiet, zwei Mascaronköpfe in Holz an der Thüre eines kölnischen Privathauses und die Steinstatue des Apostels Matthias in der Kapelle auf der Burg zu Kobern an der Mosel.

Von sonstigen Arbeiten aus dieser Frühzeit seien die beiden kraftvollen überlebensgroßen Ritterstatuen zu Schloß Manderscheid genannt.

Ein dankbares Feld der Bildnisplastik eröffnete sich dem mittlerweile zur Meisterschaft herangereiften Künstler gelegentlich des Aufenthaltes der fürstlichen Familie Hohenzollern auf Schloß Brühl im Sommer 1850, woselbst Mohr durch Freundesvermittelung vorgestellt worden war. Dank seiner Kunst, nicht minder aber auch dank seinen glänzenden Geistesgaben, seinem gebildeten Urteil und angeborenen Takt, seiner Sicherheit und Liebenswürdigkeit im persönlichen Auftreten kann es nicht wundernehmen, wenn der junge Meister an dem feinsinnigen, kunstliebenden Hohenzollernhofe für alle Folgezeit ein stets gerne gesehener Gast blieb. Damals wurde er beauftragt, die sechs jungen Prinzen und Prinzessinnen des Fürstenhauses paarweise in drei Marmorstatuettengruppen zu porträtiren, eine Aufgabe, die er an dem vorübergehend zu Neisse residirenden Hofe mit Glück zu Ende führte. Damals äußerte sich S. Hoheit Fürst Karl Anton von Hohenzollern in einem Privatbriefe folgendermaßen über den heimkehrenden Künstler: „Ich habe diese treuherzige, reichbegabte, unverfälschte Persönlichkeit ungern von hier scheiden sehen! Es war mir wohlthuend, diesen naturfrischen Umgang, ein schneidender Kontrast gegenüber der heutigen Verbildung, pflegen zu können."

Ziemlich um die gleiche Zeit entstand die Folge der trefflichen Statuetten, welche in der St. Johanniskapelle des Kölner Domes den Sarkophag des Gründers dieses Heiligtums, Erzbischof Konrad von Hochstaden, umgeben, eine Leistung, die Mohrs Ernennung zum „Dombildhauer" herbeiführte. In dieser Stellung entwickelte der Meister eine ebenso umfassende wie großartige Thätigkeit. Wohl waren manche Arbeiten durch L. Schwanthalers zeichnerische Entwürfe vorbereitet. Allein bei aller Pietät gegen die Grundgedanken erfüllte Mohrs kundige Hand diese nicht überall mit den Anforderungen des plastischen Gesetzes der Gotik in vollem Einklang befindlichen Entwürfe — Schwanthaler sonst in allen Ehren — im Ganzen wie im Einzelnen mit eigenem, in der alten Kunst geschultem Geiste, und wußte auch seinen den Dom schmückenden zahlreichen, völlig selbständigen Schöpfungen das charakteristische mittelalterliche Stilgepräge zu verleihen, nicht im Sinn jener altertümelnden Nachahmung, die sich in der Wiedergabe selbst der Mängel und Gebrechen der alten Kunst gefällt, sondern unter sorgfältiger Beachtung alles dessen, was auch stilisirten Skulpturen durch edle Auffassung, anatomische Richtigkeit der Körperverhältnisse, Feinheit der Durchbildung das Siegel des wahrhaft Künstlerischen auf die Stirne drückt. Es sei unter diesen Arbeiten, worin gotischer Stil mit edelster Formgebung zu schönem Bunde sich einigt, auf den Kranz kunstreicher Figuren am Südportal des Domes hingewiesen, in dessen Giebelhohlkehlen eine Schar von nicht weniger als 59 psallirenden Engeln in den mannigfaltigsten ruhigen wie bewegten Stellungen und symbolischen Ausdrucksformen erscheint, während im Tympanon die Leidensgeschichte Christi zu figurenreicher Darstellung gebracht ist, und neun Statuen von Heiligen die Pfeiler zieren. Durch die den Pfeiler am Mittelportal schmückende Kolossalstatue des Apostels Petrus errang sich der Künstler auf der Pariser Weltausstellung von 1855 die I. Medaille.

Diese hervorragenden Leistungen entstanden in jener goldenen Zeit der Dombaubewegung, die eine ganze Plejade vorzüglicher Kunsttalente in die niederrheinische Metropole geführt, darunter die berühmten Architekten Vincenz Statz, Richard Voigtel und Mohrs Schwager, den jetzigen k. k. Oberbaurat und Dombaumeister zu Wien, Friedrich Baron von Schmidt, damals Werkführer am Kölner Dom und Dombaumeister Zwirners rechte Hand.

Fast zwei Jahrzehnte blieb Mohr am Dom thätig. Da trat eine entscheidende Wendung in des Meisters Leben ein. Eine an und für sich unbedeutende Meinungsverschiedenheit über die Formengebung des Attributes einer Heiligenstatue steigerte sich zwischen dem Künstler und der ihm vorgesetzten Behörde zu einem Konflikt, welcher den sonst so besonnenen, freilich in grundsätzlichen Fragen gegen sich selbst äußerst strengen Meister etwas vorschnell, wie uns scheinen will, bewog, seiner Überzeugungstreue die ehrenvolle und gesicherte Dombildhauerstelle zum Opfer zu bringen.

Ertönten nun auch Meißel und Hammer in der Werkstatte des Hauses, welches Mohr in der Propsteigasse als kunstschönes Heim sich erbaut und mit jahrelang gesammeltem, formenreichem Originalgeräte aus der Dürer-Holbein-Zeit feinsinnig ausgeschmückt hat, nicht mehr in mannigfachen Schlägen geschäftiger Hände zur Verherrlichung des Domes wie bisher, so hielten jetzt, neben der fortgesetzten Pflege christlicher Kunst für andere Gotteshäuser, die verschiedenen Zweige der Profanplastik daselbst ihren Einzug. Es entstanden die von kraftvollem Leben erfüllten Ritterstatuen für das Fürstenbergische Schloß Herdringen, die Statuen des ersten kölnischen Dombaumeisters Gerhard Riele und des Altmeisters der kölnischen Malerschule Stephan Lochner am Wallraf-Richartz-Museum zu Köln, die überlebensgroßen Rundfiguren am Ständehaus zu Düsseldorf, die kolossalen Wappenbilder für den Fürsten Salm-Reifferscheidt auf Schloß Dyck, die Kaiserstatuen und die Figur des kölnischen Bauers am Rathaus zu Köln, die Statuen und Reliefskulpturen am Postgebäude zu Münster in Westfalen, der Germaniabrunnen auf dem Marktplatz zu Lübeck, nebst mehreren anderen Monumentalwerken kirchlichen wie weltlichen Inhalts. Die meisten der genannten Arbeiten profanen Charakters zeigen, wie nun der Meister die Bahn der aufkeimenden Renaissance in edlem Realismus und unter dem Zuströmen läuternder Einwirkungen der klassischen Antike mit Glück betreten hatte. Dies gilt auch, und zwar in besonders hohem Maße, von seinen in diesem Stadium größter Reife geschaffenen Werken der Bildnisplastik, unter denen die im Museum der Stadt Köln aufgestellte Michelangelobüste und das unvergleichlich schöne Reliefbild seiner um ein Jahrzehnt im Tode ihm vorhergegangenen Gattin mit Recht als Meisterwerke der Porträtskulptur gelten. Die genannte Büste des großen Florentiners hatte dem Künstler infolge ihrer Ausstellung zu Wien im Jahre 1873 die Ernennung zum wirklichen Mitglied der k. k. Akademie verschafft.

Durchdrungen von der Notwendigkeit der Hebung

der Kleinkunst durch die Mitwirkung der hohen Kunst hielt es der Meister keineswegs für gering, auch das Feld des edleren Kunstgewerbes zu betreten und schuf in einem in Bowlenform gestalteten, von heiteren Reliefscenen umrankten, mit dem krönenden kölnischen Wappen und reicher Vegetativornamentation in Email und Gold verzierten silbernen Renaissancetafelaufsatz, ein Werk, das durch Eleganz der Form, Reinheit des Stiles und Sorgfalt der Durchführung seinesgleichen sucht. Der ungeteilten künstlerischen Wertschätzung ging leider ein materieller Erfolg nicht zur seite, und so blieb das mit beträchtlichen Opfern hergestellte kunstvolle Edelmetallgefäß das Schmerzenskind seines Urhebers.

Inmitten des geschilderten vielgestaltigen plastischen Schaffens behielt Mohr unausgesetzt Fühlung mit allen die Sphäre der Kunst und Kunstwissenschaft berührenden Interessen. Für die Erhaltung der alten Kunstdenkmäler der niederrheinischen Zone, der Stadt Köln insbesondere, trat er nachhaltig und erfolgreich in Wort und Schrift ein. Unvergessen bleiben ihm seine Publikationen zu Gunsten der kölnischen Thorburgen und sein aus ernsten Studien hervorgegangenes, auch in dieser Zeitschrift besprochenes Buch „Köln in seiner Glanzzeit", welches mächtig dazu beigetragen hat, den Kreis lokaler kunsthistorischer Thatsachen zu erweitern und in den Herzen der Kölner das Gefühl des Stolzes und die Liebe für ihre Vaterstadt zu vertiefen.

Seit seiner italienischen Reise, die ihn im Jahre 1879 von den Alpen bis hinab zur griechischen Tempelgruppe von Pästum geführt, geriet Mohrs Gesundheit ins Schwanken und öfter beschlichen ihn trübe Ahnungen des herannahenden Todes. Als der Schreiber dieses Nachrufes ihm durch eine glückliche Fügung die Mitteilung machen konnte, daß der Magistrat der Stadt Aachen die Komposition von 34 Kaiserstatuen zum Schmuck der dortigen Rathausfassade seinen Händen anzuvertrauen beabsichtige, brach der Meister in die ergreifenden Worte aus: „Ich werde die große Aufgabe losen; sie reicht aus bis Melaten!" [1]) Übrigens, weit entfernt durch jene düsteren Ahnungen entmutigt zu sein, schritt er nach Empfang des umfassenden Auftrages mit der Begeisterung eines Jünglings und mit dem festen Entschluß ans Werk, die Summe des Besten und Tiefsten darin niederzulegen, was seinen für alles Große und Erhabene empfänglichen Geist lebenslang bewegt hat: die deutsche Kaisergeschichte. Ohne Widerspruch zu befürchten, konnte ein in Kunstfragen kompetenter, hochangesehener Aachener Stadtverordneter die Behauptung aussprechen: „Wenn einer im Stande ist, dieser Aufgabe gerecht zu werden, so ist es der historisch gebildete Professor Mohr."

Mit erstaunlicher Raschheit und Thatkraft versammelte der Künstler die Folge der Kaisergestalten, jede nach ihrer Individualität und mit sorgfältigster Behandlung des Zeitkostüms charakterisirt, in Gipsmodellen von halber Lebensgröße um sich her, und — die ganze gewaltige Serie stand fertig da, als die schaffende Hand erkaltete und der Tod ihr den Meißel für immer entriß. — So ists um Mohrs weit umfassende plastische Wirksamkeit beschaffen. Gleichwie die Himmelsboten am südlichen Domportal zu Köln seinen aufgehenden Stern verkündet, so sind die Kaiserstatuen für das Aachener Rathaus sein Schwanengesang und das Vermächtnis seines künstlerischen Geistes. Beide Werke aber mitsammen sind an den Monumentalarchitekturen, deren Schmuck sie bilden, die steinernen Annalen, welche für des Meisters ruhmvolles Kunstschaffen Zeugnis geben und den Preis seines Namens auf die Nachwelt bringen bis in die fernsten Jahrhunderte.

1) Friedhof zu Köln

Sammlungen und Ausstellungen.

O. M. **Die Sammlung des Kunstgewerbemuseums** in Berlin hat einen Zuwachs von höchster Wichtigkeit erhalten. In der Johanneskirche zu Herford befand sich seit dem Jahre 1414 der Schatz des St. Dionysiuskapitels von Enger, der bei Säkularisirung des Kapitels Staatseigentum wurde, jedoch bis vor zwei Jahren in Herford verblieb. Durch Abmachungen mit der Kirche ist es jetzt gelungen, die dauernde Belassung desselben in Berlin zu sichern. Die Stücke dieses Schatzes gehen bis auf die Zeit Karl des Großen zurück und hängen zusammen mit der Bekehrung Wittekinds, der in Enger begraben liegt. Der Reliquienkasten fränkischer Arbeit aus dieser Zeit, dem 8. Jahrhundert, ist das älteste Werk deutscher kirchlicher Goldschmiedearbeit, welches Deutschland besitzt. Die höchst kostbaren, zum Teil mit antiken Gemmen besetzten Stücke reichen vom 8. bis zum 15. Jahrhundert. Der Schatz ist mit der eisenbeschlagenen Truhe, in welcher er seit dem 12. Jahrhundert bewahrt wurde, jetzt bei den Neuerwerbungen im Lichthofe des Museums ausgestellt. — Das Kunstgewerbeblatt wird demnächst auf diese hochbedeutende Erwerbung der Berliner Sammlung in einem ausführlichem Berichte zurückkommen.

Vermischte Nachrichten.

E. V. **Der Ausbau des Schweriner Domturmes.** Die Nachricht in Nr. 5 der Kunstchronik bedarf insofern der Berichtigung als nicht der Graf Bernstorff, sondern der Herzog Johann Albrecht von Mecklenburg, der Bruder des regierenden Großherzogs, „dem Herrn zu Ehren, seinem hochseligen Vater zum Andenken und der Stadt Schwerin und dem Lande zur Freude und Erhebung" die nötigen Geldmittel gespendet hat. Oberbaurat Daniel in Schwerin ist mit der Ausführung des Baues betraut worden. Einem Projekt zum Ausbau des Turmes war schon vor fünfzig Jahren Großherzog Paul Friedrich nahegetreten und Oberhofbaurat Willebrand, der Erbauer der Rostocker Landesuniversität, hatte bereits einen Kostenanschlag gemacht, der sich auf 29500 Thaler belief. Zur Beschaffung dieser Summe war damals ein Domturmbauverein ins Leben getreten, der durch die 600jährige Feier der Weihe des Domes, am 15. Juni 1848 auch weiteren Kreisen Interesse abgewann. Nächst dem Landesherrn interessirte sich besonders Friedrich Wilhelm IV. von Preußen für den Bau, und bald kamen hinlängliche Mittel zusammen, die noch durch ein Legat des Kammerherrn von Flotow Friedrichswalde beträchtlich erhöht wurden. Leider aber sollten diese Summen nicht dem Dom, sondern dem Bau der Paulskirche zu gute kommen, wodurch man wieder auf den status quo ante kam. Seit 1865 ruhte die Angelegenheit, trotz der vielfachen Bemühungen des verstorbenen Oberbaurates Demmler, bis jetzt durch die Dotation Herzog Johann Albrechts der Ausbau als endgültig gesichert anzusehen ist.



Vom Kunstmarkt.

Kölner Kunstauktionen.

II. Auktion Pein. 29. und 30. Oktober 1888. Die Elite der deutschen Sammler, Galeriedirektoren &c. in Köln anwesend. Sehr hohe Preise; wahrscheinlich aber über die Hälfte der Bilder zurückgezogen. Wo wir Ursache hatten, dieses zu vermuten, werden wir dieses, aber nur als Vermutung, bemerken.

Nr. 1. Blumen von Willem van Aelst. In der Art des Seghers. Ungewöhnliches Bild. (700 M.) Nr. 2. Kein Asselyn. Schwache Landschaft in der Manier des Dionisius Verburgh. (800 M., zurück?) Nr. 3. Guter kleiner van der Ast. (70 M.) Nr. 4. Echter aber langweiliger D. Baburen, Dudelsackspieler. (260 M.) Nr. 5. Anthonie Beerstraten, (A. B. 1660 bezeichnet), schwach, dunkel. (540 M., zurück?) Nr. 6. Vortreffliches, reiches Stillleben von Abr. van Beyeren, schöne Komposition, frisch in der Farbe. (6550 M.) Nr. 7. Reizender Hiob Berckheyde (warum wird dieser Maler hier Jacques Adriaensz genannt?), ein Farbenhändler, feines Helldunkel, liebevoll ausgeführtes, hübsches Bild. (880 M.) Wir sahen dieses Bild schon früher in einer Kölner Auktion. Nr. 8. Langweiliger Dirck van Bergen, vom Jahre 1676, unangenehmes Format. (600 M.) Nr. 9. Sehr hübscher P. van Bloemen, außergewöhnlicher Gegenstand: Landschaft mit sehr kleinen Figuren. (1120 M., zurück?) Nr. 10. Fruchtstück, in der Art eines guten Ottmar Elliger, farbig, sehr tüchtig, bezeichnet J. Bourj . . . . . (ein Blumenmaler Bourgeois war um 1660 in Amsterdam thätig. — 500 M. Nr. 11. Schatzgräber. Kein Bramer, viel besser, in der Art des Knupfer, vielleicht von diesem, kräftig in der Farbe. (830 M., zurück?) Nr. 12. Kein Brueghel; Zeitgenosse und in der Art des Peeter Schaubrouck, flauer. (2050 M., zurück?) Nr. 13. Echter kleiner Jan Brueghel, gut. (1400 M., zurück?) Nr. 14. Das noch bessere Pendant des vorigen. (1800 M.) Nr. 15. Kein Brueghel, sondern Arbeit des deutschen Malers, von welchem ein ähnlicher Blumenstrauß im Museum zu Darmstadt Peter Binnoit bezeichnet ist. Dasselbe Bild, keine Kopie, sondern Replik, im Museum zu Mainz. (910 M.) Nr. 16. Gute Winterlandschaft von Raphael Camphuysen, (bezeichnet) schöner Himmel, etwas van der Neer-artig; charakteristisch sind bei ihm die pastosen hellgelben Lichter und ein brauner Gesamtton. — Ein noch schönerer Winter in dieser Art bei Generalkonsul Thieme zu Leipzig. (2850 M.) Nr. 17. Kein Pieter Claesz, die Bezeichnung kommt mir gefälscht vor, schwache Arbeit (360 M., zurück?) Nr. 18. Echter, aber schlechter und roher Pieter Codde. (930 M.) Nr. 19. G. van der Coert f. 1663 bezeichnetes Stillleben; etwas dunkel gewordenes, mittelmäßiges Bild, von einem in Amsterdam thätigen Meister, der aber gewiß Gutes geleistet hat. (600 M.) Nr. 20. Mit Unrecht ist diese am Strande stehende Familie, welche sich zum Teil ein Stillleben von Fischen besieht, Jacob Gerritsz Cuyp benannt. Von diesem unbekannten Meister (Bode vermutet darin ein Mitglied der Familie Willaerts) besitzt die Amsterdamer Galerie ein ähnliches Bild, aber heller und besser erhalten. (4500 M., vielleicht zurück?) Nr. 21. Schönes Stillleben. Hat nichts mit Cuyp zu thun, sondern ist von einem Harlemer Maler, der Pieter Claesz am nächsten steht. Breit, genial, zum Teil außergewöhnlich pastos, leuchtend und tief in der Farbe. (2000 M.) Nr. 22. Großer, echter, aber unangenehmer Albert Cuyp. Dieser große Meister hat merkwürdigerweise einige wunderlich mittelmäßige Sachen gemacht. (11300 M., ob verkauft?) Nr. 23. Sicher kein Duck, eher Pieter Potter, wofür der warme, braune Ton und die etwas rohe Zeichnung spricht. (830 M.) Nr. 24. Sehr guter Elliger, tote Vögel &c. in der Art des Ferguson, bezeichnet: Ottmar Elliger fecit An. 1677. (200 M., zurück?) Nr. 25. Elsheimers berühmtes Bild: der barmherzige Samariter. (7450 M., ob aber verkauft?) Nr. 26. Trauben von J. van Es. (140 M.) Nr. 27. Wohl kein Esselens; diese geistreich, pastos gemalten Figürchen am Strande könnten von Egbert van der Poel sein, obwohl das Bild fast noch besser ist. (1110 M.) Litt. H. Ungewöhnlicher Everdingen, Waldansicht mit Dorf; nichts erinnert an Norwegen. (4200 M.) Nr. 29. Jan Fris (Amsterdamer Meister), reizendes, feines, kleines Stillleben, in der Art des Amsterdamer Stilllebenmalers Jan van de Velde, bezeichnet: J. Fris 1669, schön im Ton. (430 M.) Nr. 30. Gute Fische von Gillig. (300 M.) Nr. 31. Ebenfalls schöne Fische von Gillig, zehn Jahre später (1684) gemalt. (290 M., Museum Rotterdam.) Nr. 32. H. Goderis 1625 bezeichnete, anziehende kleine Marine, welche den Zeitgenossen des Porcellis und des jungen Simon de Vlieger verrät. (550 M., Museum Rotterdam.) Nr. 33. Bräunlicher Dirk Hals 1639, mittlere Qualität. (2300 M., zurück?) Nr. 36. Sicher Pieter Claesz und kein Heda, das Motiv mit den drei Römern auf einem Plateau kommt bei P. Claesz häufig vor; stark gereinigtes Bild. (1150 M.) Nr. 37. Kaum C. de Heem, wohl kleiner holländischer Meister. (240 M.) Nr. 38. Tote Vögel, in der Art des Biltius, Lelienberch &c. Bezeichnet C. V. Heul. (430 M.) Nr. 39. Früher Hobbema, echt bezeichnet und 1662 datirt, also als der Meister 24 Jahre alt war, gemalt. Die zahlreichen Figuren sind von Lingelbach, nicht von Van de Velde.

Noch recht unbedeutend; nur die Bäume links lassen den Meister ahnen; künstlerisch steht ein guter van Vries oder C. Decker, jedenfalls ein früher Jacob van Ruisdael, aus dessen ersten Jahren (1646, 1647) viel höher. Das Bild erzielte aber doch noch 18000 Mark. Nr. 40. Hoet. (280 M.) Nr 41. Sehr ordinärer Honthorst. (350 M.) Nr. 42. Falsch (?) bezeichneter Jan van Huysum, für ihn wohl zu schwach. (4200 M.) Nr. 43. Hat nichts mit Kalff zu thun, sondern ist ein guter, charakteristischer Juriaen van Streeck. (1000 M.) Nr. 44. Kupetzky, Porträt. (840 M.) Nr. 45. Kleiner P. de Laer. (680 M.) Nr. 46. Bunter, aber typischer P. L. 1621 bezeichneter Lastman, bloß von kunsthistorischem Interesse, in Bode's Studien erwähnt. (3820 M., ob aber verkauft?) Nr. 47. Prächtiger, großer Cornelis Lelienberch (1651), schön komponirt, herrlich im Ton und vollendet gemalt, fein im Helldunkel. Sein Hauptbild! (1660 M.) Nr. 48. Verputzter Mierevelt. (550 M.) Nr. 49. Interessanter, guter, früher Moeyaert, badende Frauen in einem Park, noch unter starkem Einfluß Elsheimers, 1624 datirt. (1200 M., unverkauft.) Nr. 50. Guter J. M. Molenaer mit 13 Figuren, in warmem Gesamtton, gutem Helldunkel. Schon spätere Zeit, zwischen 1650—1660. (2950 M., zurück?) Nr. 51 und 52. Gute Klaes Molenaers. (370 und 320 M.) Nr. 53. Großer, späterer brauner Pieter Molyn, um 1650 gemalt. (2720 M., zurück?) Nr. 54. Schlechter Moucheron. (1250 M.) Nr. 55. Widerlich manierirter H. van der Myn, aus der größten Verfallzeit der holländischen Malerei. (1100 M., zurück?!) Nr. 56. Kein Eglon van der Neer; die affektirte Dame ist aber in seiner Art gemalt. (3950 M.!) Nr. 57. Guter, kleiner Pieter de Neyn 1627. (730 M.) Nr. 58. Wenig anziehender Caspar Netscher. (7600 M.!) Nr. 59. Kein Patenier, aber Zeitgenosse, in der Art des Hier. Bosch. (1450 M., zurück?) Nr. 60. Später van der Poel. (360 M.) Nr. 61. Schöner, charakteristischer Hendrick Pot. Das Mädchen rechts befindet sich, lebensgroß, auch auf dem kürzlich für Rotterdam erworbenen und bezeichneten Bilde. Sehr starke Lokalfarben, welche das Bild fast zu bunt machen. (4350 M., zurück?) Nr. 62. Guter Pynacker, angenehmes Exemplar. (3950 M. Ob verkauft?) Nr. 63. Unterhaltender Pieter Quast, ein Hospital, mit allerlei Krüppeln &c. Bezeichnet und datirt 164 . . . . Ein ähnliches Bild von seinem Zeitgenossen H. Potuyl im Palast Arenberg zu Brüssel. (1450 M.) Nr. 64. Der kleine Rembrandt auf Kupfer, auf welchem ich einmal zufällig das Monogramm und Datum (1628) entdeckte, ohne großen Kunstwert, aber immerhin höchst interessant für das Studium des Meisters. (7500 M. von der Heydt, Elberfeld.) Nr. 65. Rembrandts Junger Gelehrter, kürzlich in der „Zeitschrift" abgebildet und beschrieben. (40 000 M. Jacobsen, Kopenhagen.) Nr. 66. Blumen von Hendrick Schoock, mittelmäßig. (230 M. Zurück? Nr. 67. Sehr interessanter Hühnerhof, schon wie ein Hondecoeter oder Victors, aber angeblich bezeichnet: D. Schültz 1649. (1960 M.) Nr. 68. Schwacher Jacob van der Sluys (2440 M., etwas hoher Preis für diesen Künstler!!) Nr. 69. Kopie nach Jan Steen, dabei ganz verputzt (1500 M.) Nr. 70. Johannes Storck, guter Seehafen, datirt 1678 — der Meister arbeitete schon vor 1660 in Amsterdam. (1110 M.) Nr. 71. Sehr brauner, etwas geistloser Teniers. (4300 M.) Nr. 72. Corps de garde. Kein David Teniers II. Ob ein Abraham oder Juliaen Teniers? (5900 M. Litt. B.) Nr. 73. Kein Ter Borch; vielleicht sehr frühe schwache Arbeit seines Schülers P. van Anraadt. (270 M.) Nr. 74. Rombout van Troyen, 1641. (730 M.) Nr. 75. Flott gemaltes Stillleben mit vielen Blumen, von einem Meister aus de Heems Umgebung. (300 M.) Nr. 76. Verputztes Porträt. (290 M.) Nr. 77. Anziehendes, frühes Stillleben mit Zinn, Glas, kleinem Krebs, Brot u. s. w. Manches darin erinnerte mich an eine Arbeit des frühesten Harlemer Stilllebenmalers, Floris van Dyck, bei Herrn D. Franken, Vesinet bei Paris. (370 M.) Nr. 79. Falsch A. v. Velde bezeichneter Dirck van Bergen. (4400 M.!) Nr. 80. Eigentümlicher, leider stark gereinigter Es. van de Velde, 1621. (1850 M.) Nr. 81. Jacomo Victors. (1180 M.) Nr. 82. Kein Vinckboons, aber hübsche, frische, sympathische Landschaft eines Zeitgenossen des Gillis d'Hondecoeter. Vlämisch. (400 M.) Nr. 83. Herrliche, nur etwas zu große Marine von Simon de Vlieger, eins der Hauptbilder des Künstlers, schön erhalten, fast wie eine Marine Ruisdaels wirkend. (6850 M.) Nr. 84. Schlechtes Porträt. (470 M. Zurück?) Nr. 85. Kopie nach Aric de Vois. Nr. 86. Jan Vonck. Sehr kleines Kaninchen, übrigens nettes Exemplar. (500 M.) Nr. 87. Kein de Vries! Irgend ein mittelmäßiger Architekturmaler. (1220 M. Zurück.) Nr. 88. Sicher kein Jan Weenix, dafür spricht schon die ganz anders und geringer behandelte Landschaft. Vielleicht Dirck Valckenburg. (6700 M.) Nr. 89 und 90. Zwei sonderbare braune van Goyen-artige, aber geringe Landschaften, Stadtansichten, bezeichnet J. de Wet. (1200 und 1120 M. Zurück.) Nr. 91. Reizender, kleiner Adam Willaerts. (450 M.) Nr. 92. Guter Th. Wyck. (1250 M.) Nr. 93. Damenporträt, bezeichnet I. W. Aº 1645, wohl mit Recht Wyckersloot genannt. (510 M. Zurück!?)

A. Bredius.

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Koopmann, Wilh.. Die Kunst und das Schöne. 8°. 27 S. Kassel, Freischmidt.

Was erwartet die deutsche Kunst von Kaiser Wilhelm II.? Zeitgemässe Anregungen von ***. 8°. 120 S. Leipzig, W. Friedrich.

Zeitschriften.

Christliches Kunstblatt. No. 11.

Luther als Tonsetzer. Gemalde von H. Stelzner. — Ein Entwurf zum Dombau in Berlin. — Zur Amanduskirche in Urach. Von Klemm. — Zur Geschichte der christlichen Grabschriften. Von Engelhard.

Mitteilungen des k. k. Österr. Museums für Kunst und Industrie. Nr. 278.

Von der Jubiläumskunstausstellung in Kopenhagen. — Beiträge zur Geschichte der Goldschmiedekunst. Von Leon. Lepszy (Schluss).

Allgemeine Kunstchronik. Nr. 45.

Die Wahrmalerei. Von B. Ecker (Ill). — Entwurf eines Gesellschaftshauses. Von J. Hubatschek. — „Kunstler". Von W. von Wartenegg.

Anzeiger für schweizerische Altertumskunde. Nr. 4.

Vorromische Gräber im Kanton Zurich. Von J. Heierli. Grabfunde in Chur. Von Hartm. Caviezel. — Satyrrelief von Aventicum. Von Dr. K. Meisterhans. — Die Wandgemälde in der Chiesa del Collegio in Ascona. Von D. S. Borani. — Ueber Jvo Strigel und die Seinen. Von Robert Vischer. — Zur Statistik schweizerischer Kunstdenkmäler. Von J. R. Rahn: XII. Kanton Schaffhausen.

Inserate.

Hierzu drei Beilagen: von E. Soeding in Wien betr. Antiquar. Kat. No. 27; C. T. Wiskott in Breslau betr. Aus Studien-Mappen deutscher Meister; Amsler & Ruthardt in Berlin betr. Mandels Sixtina.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers **E. A. Seemann.** — Druck von August Pries in Leipzig.

24. Jahrgang. 1888/89.

Kunstchronik

Nr. 8. 29. November.

Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

Herausgeber:

Carl v. Lützow und Arthur Pabst

Wien, Theresianumgasse 25. — Köln, Kaiser-Wilhelmsring 22a

Expedition:

Leipzig: E. A. Seemann, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. Kühl, Jägerstr. 73.

Die Kunstchronik erscheint von Oktober bis Ende Juni wöchentlich, im Juli, August und September nur aller 14 Tage und kostet in Verbindung mit dem Kunstgewerbeblatt halbjährlich 6 Mark, ohne dasselbe ganzjährlich 8 Mark. — Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler in Leipzig, Wien, Berlin, München u. s. w. an.

Der projektirte „Münchener Salon".

r. Es konnte schon seit geraumer Zeit einem aufmerksamen Beobachter kaum entgehen, daß sich in München wieder einmal eine jener Wandlungen vorbereite, die von Zeit zu Zeit im Leben, in der Entwickelung der Kultur ebenso notwendig sind, wie die Entladungen der elektrisch gespannten Atmosphäre, womit übrigens nicht gesagt sein soll, daß dergleichen Wandlungen bei Individuen, Korporationen und dergleichen gerade in Begleitung von Donner und Blitz auftreten müssen. Es ist ein allgemeines menschliches Naturgesetz, daß derjenige, der Herr der Situation ist, dieselbe nach Maßgabe seines Verstandes und seines Verlangens nach ideeller wie materieller Anerkennung auszunützen trachtet. Tritt dann in einem solchen Augenblicke, getrieben von unverfälschter Begeisterung, eine neue Idee mit neuer Kraft auf, so ist der Sieg ihr eigen. Kurz: Chez nous comme partout.

Wer die jüngst geschlossene Münchener internationale Kunstausstellung mit vorurteilsfreien, vor allem nicht durch fremde Einflüsse getrübten Blicken angeschaut hat, dem mußte der Unterschied gegen frühere Veranstaltungen dieser Art sofort in die Augen springen. Die Pseudorenaissancemaler und alle jene Unterabteilungen der bildenden Künstler, deren Vorwürfe sich nach den Requisiten im Kleiderkasten richten, waren offenbar stark ins Hintertreffen geraten. Jene Durchschnittsleistungen, die man jahraus jahrein in Dutzenden von Exemplaren allsonntäglich in frischer Auflage auf dem Kunstverein bewundern kann und die ein ziemlich gut illustrirtes Verzeichnis der gewöhnlicheren Münchener Modellwelt darstellen, sie traten diesmal weder als Avantgarde noch als Haupttreffen der Münchener Künstler auf. Der Zuzug von außerordentlich vielen fremden Künstlern, die Entwickelung einzelner, zum Teil ihrer Nationalität nach zusammengehörender Gruppen, längerer oder kürzerer Aufenthalt einzelner im Auslande und endlich die Einwirkung fremder Arbeiten, welche in München bei Ausstellungen nicht verfehlten, ihre bestimmten Folgen geltend zu machen: das alles wirkte zusammen, um ein sehr vielseitiges, von den verschiedensten Gesichtspunkten ausgehendes Schaffen im Laufe des letzten Jahrzehnts heranzubilden. Von einer „Münchener Kunst" mochte man wohl reden, als die malende Gemeinde noch klein war, wie die Stadt und manche ihrer Institutionen (die zum Teil noch heute zu Recht bestehen); seit geraumer Zeit aber hat eine solche zusammenfassende Bezeichnung alles dessen, was da geschaffen wird, keinen Sinn mehr, und wenn nun angesichts des starken Absatzes, den während der 1888er Ausstellung gerade fremde Bilder fanden, der Ruf laut wurde, „Die Münchener Kunst ist in Gefahr", so kam das doch zum großen Teil von Leuten her, welche einen Eintrag am Verkauf der eigenen Ware dadurch befürchteten, daß Fremdes gleich gut oder manchmal viel besser gemalt, im Preise konkurriren konnte. Doch das trifft, wie gesagt, nur bei einem Bruchteile alles dessen zu, was zusammengenommen die Künstlerschaft ausmacht. Daß fremdländische Dinge und Personen in ungewöhnlicher Weise da und dort in Deutschland, vielleicht auch in München, vor manch anderem bevorzugt werden, nun dafür existiren ja doch die bekannten Erbfehler der Deutschen.

Die Erwägung nun, daß eine öfter stattfindende Vergleichung mit anderwärts entstandenen Arbeiten nur fördernd auf die weitere Ausbildung des eigenen Schaffens einwirken könne, hat dazu geführt, nicht bloß innerhalb aller vier oder fünf Jahre das Ausland zur Beschickung einer größeren Ausstellung einzuladen, sondern außerdem durch jährlich wiederkehrende Veranstaltungen dieser Art ein reicheres Gedeihen der eigenen Bestrebungen zu erzielen. Dabei machte sich denn freilich mehr wie ein Gesichtspunkt geltend, welcher unbedingt für die Sache sprach. Zunächst die Ausstellung und damit die Absatzgelegenheit für die Münchener Künstler selbst. Wohl haben wir einen Kunstverein; indessen kann man diesem weder nachsagen, daß er alle Kreise der Künstler gleichmäßig interessire, noch ist die Zahl seiner Besucher eine solche, daß man sagen könnte, ganz München nehme teil daran. Außerdem ist die Ausstellungsdauer für jedes neu eingelangte Kunstwerk auf acht, höchstens vierzehn Tage bemessen, innerhalb welcher Frist, das ist klar einleuchtend, dem Künstler nicht jene Chancen geboten werden können, wie das für den Verkauf seiner Arbeit bei einer länger dauernden Aufstellung der Fall ist. Die Habitués dieser Wochenausstellung sind auch, wie dies wohl anderwärts der Fall ist, keine Käufer, sondern meist namenlose Kunstfreunde, denen nichts ferner liegt als die Aufwendung von Geldmitteln für künstlerische Zwecke. Die Wahrscheinlichkeit des Verkaufes für den Schaffenden nimmt im allgemeinen stets in jener Jahreszeit zu, in der Reisende aus aller Herren Ländern die Musenstadt besuchen. Warum also soll eine solche Gelegenheit ungenützt vorübergehen? Zwar ist als zweite Stätte, an der neue Arbeiten monatelang der Ausstellung harren oder dieselbe durchmachen können, die Lokalausstellung zu nennen. Doch ginge der meist fehl, der sie als den vollendeten Ausdruck dessen deuten wollte, was, von allen rührigen Händen geschaffen, ein Bild von Münchens Arbeits- und Leistungskraft geben könnte. Und sucht schließlich ein Fremder den eigentlichen Ausdruck, eine eigentliche Vorstellung vom künstlerischen Leben in den Staatsgalerien, in der königlichen neuen Pinakothek, nun so täuscht er sich, wie allbekannt, da erst recht, denn Lücken von gähnender Abgrundstiefe bezeichnen dort den Grad des Interesses, das während einer gewissen Zeit der öffentlichen Kunstpflege zugewandt wurde.

Viele tüchtige Arbeiten kommen in geringem Maße oder gar nicht zur Geltung, weil außer den großen Ausstellungen keine Gelegenheit geboten ist, mit denselben vor ein weites Forum treten, ihnen in der öffentlichen Meinung jene Stellung anweisen zu können, die sie verdienen. Paris hat seinen Salon, Berlin die alljährlich wiederkehrende akademische Ausstellung, Wien seine Frühjahrsausstellung, warum sollte gerade München und seinen Künstlern die Möglichkeit nicht geboten sein, das Gleiche zu haben, ohne daß deshalb an der Institution der in bestimmten Zeitabschnitten wiederkehrenden großen internationalen Schaustellungen gerüttelt würde? Und warum soll man bei solcher Gelegenheit nicht jedem, der in den Wettbewerb mit eintreten will, die Thüren öffnen? Die Tüchtigkeit des Geschaffenen wird da einzig und allein in den Vordergrund treten, der Blick des Publikums wird an Besseres und an das Beste gewöhnt werden, die Arbeit eines jeden, der mit Anspannung aller Kräfte an die Aufgabe, die er sich selbst gestellt, ging, wird in erhöhterem Maße zur Geltung kommen, als es bisher der Fall war, und dem Kaufenden, wie dem Verkaufenden, wird endlich in vollkommnerem Maße das geboten sein, wonach sich schon lange aller Wünsche richten: die direkte Berührung zwischen beiden ohne Mittelsperson, die sich bei solcher Gelegenheit goldene Berge baut! Es wird keine Gruppirung nach Nationalitäten mehr das in gewissen Punkten sich Ähnelnde einzeln zusammenfassen, sondern in bunter Reihe, wie eine Jury durch Abstufungsnoten, nicht durch einfaches Annehmen oder Ablehnen, ihre Arbeit vollbrachte, werden die Bilder zur Aufstellung gelangen und die nämliche Jury, welche dieser Pflicht genügte, wird auch ihren Wahrspruch fällen, wenn es sich um Verleihung von Auszeichnungen handelt. Die einmal erhaltene Auszeichnung wird aber gleichzeitig nicht als Deckschild zu benützen sein, daß unter dem Glorienschein einer solch einmaligen Errungenschaft später schwächliche Arbeiten desselben Meisters, vielleicht sogar mit erhöhter Prätention, auftreten können. Die bisherige Gepflogenheit der persönlichen Einladungen, welche den Eingeladenen dem Urteile des künstlerischen Gerichtshofes entzog, fällt weg, denn die Erfahrung hat das gänzlich Mißliche dieser Einrichtung mehr als deutlich illustrirt. Maler werden nur über Werke der Malerei, Bildhauer nur über solche der Plastik, Architekten und graphische Künstler nur über die Werke ihrer Kollegen richten und so ein eigentlicher Gerichtshof von Fachleuten gebildet werden, der, wesentlich erweitert, den Anschauungen der verschiedensten Kreise den weitesten Spielraum läßt und so jede Einseitigkeit von vorneherein ausschließt, jede separatische Machination durchkreuzt und gleiches Recht für alle schafft.

Das waren im großen und ganzen die Überlegungen, welche in der Generalversammlung der Münchener Künstlergenossenschaft vom 16. November zur Sprache kamen. Die Versammlung zählte nach Hunderten von Teilnehmern, und als nun endlich der Kar-

dinalpunkt: „Wünscht die Münchener Künstlergenossenschaft die Einführung einer jährlichen Ausstellung?“ zum Entscheid kam, da war die Zahl derer, welche dem Projekte ein definitives „Nein“ entgegensetzte, eine geradezu verschwindend kleine. Es werden also in München alljährliche internationale Kunstausstellungen und außerdem alle vier Jahre große Ausstellungen ins Werk gesetzt.

Aufgabe einer aus 14 Mitgliedern bestehenden Kommission wird es nun sein, in Gemeinschaft mit dem Ausschusse der Künstlerschaft alle mit der Sache zusammenhängenden Gesichtspunkte eingehend zu prüfen und sie in nicht gar langer Zeit dem Plenum vorzulegen. Es besteht somit kein Zweifel, daß die Ausführung des Vorhabens, so weit es die Künstler betrifft, gesichert ist, und es bleibt zunächst lediglich die Frage offen, wie sich die maßgebenden Behörden, staatliche wie städtische, zu der Frage stellen werden.

Kunstlitteratur und Kunsthandel.

J. E. W. **Neue Kupferstiche.** Der Spätherbst hat uns mehrere Werke der graphischen Künste gebracht, die der Beachtung wert sind. Wir haben zuerst zwei Nachbildungen Rembrandtscher Gemälde zu nennen, ein Bildnis des Meisters selbst, dessen Original sich im Belvedere zu Wien befindet. Die Radirung nach demselben ist von H. Struck ausgeführt, einem talentvollen Schüler W. Ungers, der jetzt in St. Petersburg die Rembrandts der Ermitage radirt. Rembrandts Kopf ist sehr frei behandelt und der Charakter des Dargestellten meisterhaft gegeben. Das Beiwerk ist aber gar zu dunkel gehalten, was vielleicht dem Drucker zuzuschreiben ist. Das andere Blatt hat M. Hentschel, ein Schüler Kräutle's in Stuttgart, radirt. Es stellt ein männliches Bildnis dar, das zu den Perlen der Ermitage in St. Petersburg gehört. Man hat es sonst — und so bezeichnet ist es wunderlicherweise auch auf der Radirung — für ein Bildnis Johanns III. von Polen (Sobieski) gehalten. Das Gemälde ist vom Jahre 1637, Sobieski ist 1624 geboren, das Bild zeigt einen Mann von 50 bis 60 Jahren. Es wird darum genügen, in dem Bildnisse, das offenbar nach dem Leben aufgenommen ist, einen Polen überhaupt zu vermuten. Er trägt einen mächtigen Schnurrbart, eine hohe Pelzmütze und eine Ordenskette. Der Kopf ist trefflich wiedergegeben, das Fleisch mit feiner Nadel modellirt, die Halbschatten verständnisvoll behandelt und der Totaleindruck des Blattes befriedigend. — J. L. Raab in München hat ein Blatt nach F. A. Kaulbach mit feiner Nadel vollendet. „Mutterliebe“ ist der Titel des Bildes und dasselbe zeigt uns eine junge schöne Mutter, die ihr Kind in den Armen hält und herzt. Man würde nicht fehlgehen, wenn man in der Darstellung eine Madonna mit dem Kinde finden wollte. Der Künstler, der eben sein umfangreiches Münchener Galeriewerk vollendet hat, zeigt uns in dieser neuen Probe seiner Kunst, mit welcher Leichtigkeit er sich in die verschiedensten Individualitäten versenken kann, ohne den eigenen Kunstcharakter zu verleugnen. Mit rühmenswerter Enthaltsamkeit hielt er die leichte Nadel zurück, um mit den einfachsten Mitteln den geheimnisvollen Reiz und Adel des Vorbildes treu mit seiner Kunst zu interpretiren. — Auch seine talentvolle Tochter und Schülerin Doris Raab, die sich bereits mit dem Grabstichel und der Radirnadel einen geachteten Namen erworben hat, beschenkte die Kunstwelt mit einer großen Radirung: „Die Tanzstunde unserer Großmütter“, nach dem Bilde von Toby Rosenthal. Wenn der Maler das Rokoko in seiner bestrickendsten Erscheinung charakterisiren wollte, so hat er in dem Kreise der vornehmen Damengesellschaft das glücklichste Motiv gefunden, und wenn Doris Raab beweisen wollte, wie trefflich sie mit der Nadel einen so umfangreichen Stoff zu bemeistern versteht, dann hat sie in der That zu dem lohnendsten Stoffe gegriffen. — Ferner sind einige Landschaften hervorzuheben. Alf. Krauße in Leipzig hat ein Hauptbild des dortigen Museums, „Eichen im Sturme am Vierwaldstädtersee“ von Calame, in großem Format der Kunstwelt zugänglich gemacht. Der Künstler, von dem wir bereits mehrere vorzügliche Blätter besitzen, hat das Blatt nach fleißiger Vorätzung mit dem Grabstichel vollendet und in mehr als dreijähriger Arbeit Vorzügliches geleistet, sowohl in der treuen Wiedergabe der Eichengruppe als auch des sturmbewegten Sees im Hintergrunde und der wirr durcheinander geworfenen Wolken. Besonders aber ist hervorzuheben, daß es ihm gelungen ist, das Ganze in einer dem Original entsprechenden Harmonie zusammenzufassen. — Von H. Kohnert, einem jüngeren Künstler aus Königsberg, Schüler von Hans Meyer, jetzt in Berlin thätig, sind vier Blätter mit Originalradirungen erschienen: „Im Spreewalde“ dann zwei Seitenstücke „Sommermorgen“ (mit Rehen) und „Winterabend“ (mit Sauen). Der Reiz dieser Blätter besteht darin, daß der Künstler dem einfachsten landschaftlichen Vorwurfe durch weise Verteilung von Licht und Schatten eine hohe künstlerische Bedeutung zu verleihen versteht. In großem Stile ist das vierte Blatt aufgefaßt, eine Ansicht der Wartburg, die durch die umgebende Landschaft erst den rechten historischen Charakter gewinnt. Das Blatt wirkt in seiner harmonischen Durchführung wie ein Gemälde. Alle genannten Blätter sind im Verlage von Stiefbold & Co. in Berlin erschienen.

Sn. **Eine neue Monographie über Watteau** ist kürzlich in dänischer Sprache bei Gyldendal in Kopenhagen erschienen. Verfasser derselben ist Emil Hannover. Das kleine, mit gutem Geschmack ausgestattete und mit einigen phototypischen Illustrationen versehene Buch zeugt von einer fleißigen Benutzung der vorhandenen Litteratur. Die Schilderung der äußeren Verhältnisse, unter denen Watteau aufwuchs, und der Einflüsse, welche seine künstlerische Richtung und Eigenart bestimmten, ist klar und lebendig. Ein vollständiges Verzeichnis der Werke ist nicht beigefügt, dafür aber finden sich neue Beiträge zu einem wissenschaftliche Kataloge derselben. In dem Anhange sind einige Briefe Watteau's an seine Gönner Julienne und Gersaint mitgeteilt.

x. — **Ein Handbuch der altchristlichen Architektur** von Heinrich Holtzinger erscheint gegenwärtig im Verlage von Ebner & Seubert in Stuttgart. Die erste Lieferung, der noch sieben weitere folgen werden, läßt eine wertvolle Bereicherung der Kunstlitteratur erwarten. Die Ausstattung verdient alles Lob und die Illustration führt eine große Anzahl neu aufgenommener, bez. gezeichneter Baudenkmäler nebst Einzelheiten vor Augen.

x. — **Die deutsche Kunstgeschichte** von H. Knackfuß (Bielefeld, Velhagen & Klasing) wird binnen kurzem vollständig erschienen sein. Die vorletzte Abteilung ist bereits im Oktober zur Ausgabe gelangt. Der vierte Abschnitt, „Die Renaissance“, ist in derselben zu Ende geführt und der fünfte, welcher sich mit den „späteren Stilwandlungen der neuzeitlichen Kunst“ befaßt, begonnen.

Sn. **Eisenmanns Katalog der Kasseler Galerie** hat lange auf sich warten lassen. Um so mehr wird man nun von der kürzlich erfolgten Drucklegung der mühsamen Arbeit befriedigt sein, wenn auch, wie der Verfasser klagt, die neueste archivalische Forschung bezüglich der Niederländer am Schluß einige Berichtigungen erforderlich machten. Der Katalog legt den Nachdruck auf genaue Bilderbeschreibung und auf die Faksimilirung der wichtigeren Namenszeichnungen. Ueber Leben und Schulverhältnis der Maler ebenso über die Provenienz sind verständiger Weise nur die wichtigsten Daten in knappster Fassung beigefügt. Die umgetauften Bilder sind im Anhange mit Gegenüberstellung der alten und neuen Benennungen verzeichnet, was Kenner und Kunstfreunde dankbar hinnehmen werden. Dankenswert ist auch das hinten angefügte Verzeichnis der Bilder, von denen Photographien erschienen sind. Wünschenswert wäre vielleicht auch der Nachweis der Vervielfältigungen in Stich oder Radirung gewesen. Zu der Geschichte der Galerie, die dem Bilderverzeichnis vorausgeht, hat C. A. v. Drach in Marburg einen auf archivalischen Forschungen beruhenden interessanten Nachtrag geliefert, der sich hauptsächlich mit der Vorgeschichte der Gründung des Kasseler Bilderschatzes befaßt.

Ausgrabungen und Funde.

*** **Die Ergebnisse der Ausgrabungen in Mykenae**, welche die archäologische Gesellschaft in Athen während des Sommers veranstaltet hat, sind sehr befriedigend gewesen. Fünfzig prähistorische Gräber sind in der Nachbarschaft der alten Stadt geöffnet worden, und es wurden zahlreiche wertvolle Ueberbleibsel eines vorhomerischen Zeitalters entdeckt. Unter denselben befinden sich Steine mit Inschriften, kupferne Vasen und mannigfache andere Gegenstände in Elfenbein, Gold und Glas. Die ganze Sammlung wird nach Athen gebracht und im dortigen Museum aufbewahrt werden.

Konkurrenzen.

H. A. L. **Bewerbungsausschreiben.** Der akademische Rat der königl. sächsischen Akademie der bildenden Künste schreibt unter dem 10. November d. J. die Bewerbung um Entwürfe von Deckengemälden für das Treppenhaus des Dresdener Albertinums aus. Die Deckengemälde, die in Wachsfarben auf Leinwand ausgeführt sein sollen, erhalten für das Mittelbild die Größe von 6,80 m Breite und 4,70 m Höhe, für die zwei Seitenbilder die von je 1,50 m Breite und 3,10 m Höhe. An der Bewerbung können sich nur sächsische „oder doch in der Ausübung ihres Berufes in Sachsen lebende Künstler" beteiligen. Die näheren Bedingungen sind bei dem Kastellan der Dresdener Akademie, Herrn Reiche, zu erfahren.

Sammlungen und Ausstellungen.

*** **Anläßlich der letzten Brüsseler Ausstellung** hatte die belgische Regierung eine Abteilung für monumentale Kunst eingerichtet, welche sowohl von ausländischen Regierungen als auch von Künstlern aller Länder, auch aus Deutschland, stark beschickt war. Auf Antrag des Kunstministers hat das Ministerium, wie der Vossischen Zeitung geschrieben wird, beschlossen, diese ganze Abteilung als ein „Museum der monumentalen Kunst" für immer zu erhalten und mit den beteiligten Regierungen und Künstlern behufs Ankaufes der ausgestellten Werke in Verhandlungen einzutreten.

Vermischte Nachrichten.

Das Standbild des Kaisers Wilhelm I., welches die konservativen Fraktionen des Reichstages, des Herrenhauses und des Abgeordnetenhauses als Ehrengabe für den Staatsminister v. Puttkamer in Silber haben fertigen lassen, ist kürzlich vollendet. Die von dem Bildhauer R. Ohmann modellirte Figur zeigt den Kaiser in der Erscheinung seiner letzten Lebensjahre, die königliche Würde und Festigkeit gepaart mit dem herzlichen Wohlwollen. Das Fußgestell, welches von vier stark hervortretenden Konsolen gestützt wird, zeigt auf der Vorderfläche erhaben das Wappen der Familie v. Puttkamer, darunter eine Tafel, welche die Worte enthält: „Dem treuen Diener des Kaisers und Königs Robert v. Puttkamer seine Freunde im Reichstage und Landtage". Die drei übrigen Hauptflächen enthalten die Namen der Geber. Die Arbeit, zu der H. Zacharias den Entwurf geliefert hat, ist in den Werkstätten der kgl. Hofgoldschmiede Sy und Wagner, Berlin, ausgeführt.

Das Nationaldenkmal für Kaiser Wilhelm I. Der dem Bundesrate vorgelegte Gesetzentwurf, betreffend die Vorarbeiten für das Nationaldenkmal Kaiser Wilhelms I. lautet:

Wir Wilhelm, von Gottes Gnaden Deutscher Kaiser, König von Preußen &c., verordnen im Namen des Reichs, nach erfolgter Zustimmung des Bundesrats und des Reichstags, was folgt:

Zu einer Preisbewerbung für das Seiner Majestät dem hochseligen Kaiser Wilhelm I., dem Gründer des Reichs, zu errichtende Denkmal wird eine Summe von 100 000 Mk zur Verfügung gestellt.

Der Reichskanzler wird ermächtigt, diesen Betrag aus den bereiten Mitteln der Reichs-Hauptkasse zu entnehmen.

In der dem Gesetzentwurfe beigefügten Denkschrift wird gesagt:

„In seiner Sitzung vom 20. März d. J. hat der Reichstag beschlossen,

den Reichskanzler zu ersuchen, dem Reichstage in dessen nächster Session eine Vorlage behufs Errichtung eines Denkmals für den Hochseligen Kaiser Wilhelm, den Gründer des Reichs, zu machen.

Unter dem 26. desselben Monats ist dieser Beschluß durch den Bundesrat dem Vorsitzenden überwiesen worden.

Der lebhafte Widerhall, welchen unter dem Eindrucke des die Nation erschütternden Verlustes der Ausspruch des Reichstags in allen Kreisen der Bevölkerung fand, mußte die Reichsverwaltung zu sorgfältigster Erwägung der Mittel und Wege bestimmen, welche ein Vorgehen im Sinne der das deutsche Volk beherrschenden Empfindungen bei den weiteren Maßnahmen verbürgten. Der Reichskanzler erachtete es deshalb für geboten, zunächst durch ein vertrauliches Benehmen mit Männern von künstlerischem Verständnis, bei welchen eine nähere Fühlung mit der Bewegung der öffentlichen Meinung vorausgesetzt werden durfte, die weiteren Entschließungen vorzubereiten. Aus den in Folge seines Ersuchens von den hohen Bundesregierungen in größerer Anzahl bezeichneten Sachverständigen sind demgemäß mit Allerhöchster Genehmigung Seiner Majestät des Kaisers die auf der Anlage genannten Personen in einer vertraulichen Besprechung gehört worden.

Es ergab sich in dieser Besprechung ohne weiteres Einverständnis darüber, daß das Denkmal in Berlin seinen Platz finden müsse. Wenn das thatenreiche Leben des heimgegangenen Kaisers auch mannigfache anderweite, zur monumentalen Verkörperung geeignete Beziehungen darbietet, so wurde doch anerkannt, daß eine Denkmalsanlage, welche die Gesamtheit seines der Nation zugute gekommenen Wirkens zum Hintergrunde hat, dort allein berechtigt sei, wo das Leben des Herrschers den bevorzugten Mittelpunkt fand. Auch darüber bestand nahezu eine Meinung, daß innerhalb der Stadt Berlin nur jener große Straßenzug mit seinen Plätzen und nächsten Umgebungen in Betracht komme, welcher von dem königlichen Schlosse aus unter den Linden entlang bis in den Tiergarten hinein sich erstreckt. Er ist die Pulsader des öffentlichen Lebens der Stadt, in ihm liegt der Schwerpunkt jeder öffentlichen Festfeier von allgemeiner Bedeutung, mit zahlreichen Erinnerungen an das persönliche Leben und an die großen Ereignisse aus der Zeit des heimgegangenen Kaisers ist er verknüpft.

So einfach bis dahin die Lösung erscheint, so schwierig wird die Wahl unter denjenigen Plätzen, welche innerhalb jenes Straßenzuges für ein Denkmal bereit gestellt werden können. Erschwert wird die Wahl dadurch, daß nicht nur die zur Zeit freiliegenden, alsbald verfügbaren Plätze, sondern auch solche Stellen in Frage kommen, welche, zu monumentalen Anlagen an sich geeignet, ohne technische Bedenken für diesen Zweck sich würden freilegen lassen. Denn daß Umgestaltungen der gegenwärtigen Bau-, Garten- und Straßenanlagen nicht gescheut werden dürfen, wenn eine große und wirkungsvolle Gestaltung des nationalen Monumentes davon abhängen sollte, war die einmütige Auffassung der Versammlung.

Unter diesen Umständen lassen nun einerseits die verschiedenen Plätze, andererseits die dort möglichen, sei es innerhalb der Bildhauerei sich bewegenden, sei es zu baulichen Anlagen übergreifenden, künstlerischen Gestaltungen so mannigfachen Lösungen Raum, daß es nicht rätlich erschien, von vornherein zu Gunsten bestimmter Ideen sich zu entscheiden. Die Meinung war, daß für die Herbeiführung dieser Entscheidung die Gesamtkraft der deutschen Kunst aufgeboten werden müsse.

Wird diese Meinung geteilt, dann kann es sich zunächst nur um ein Preisausschreiben handeln, welches die deutschen Künstler zu Vorschlägen für eine Denkmalsanlage innerhalb der bezeichneten Gegend der Stadt auffordert. Das Ergebnis dieses Wettbewerbes wäre durch ein Preisgericht festzustellen, in welchem neben einer Anzahl künstlerischer Sachverständiger auch Vertreter des Bundesrats und Reichstags ihren Platz zu finden hätten.

Erst dieses Urteil würde die Unterlage für die endgültigen Entschließungen von Bundesrat und Reichstag abgeben.

Um auch die hervorragendsten, durch eine reiche Thätig-

keit in Anspruch genommenen Künstler zu dem Wettbewerb heranzuziehen, bedarf es nicht nur einer geräumigen, nach vorläufiger Annahme auf mindestens neun Monate anzusetzenden Frist, sondern auch mehrerer und hoch bemessener Preise. Die Zahl der letzteren ist auf mindestens neun, der Gesamtbetrag der Preise auf 100000 M. zu schätzen. Die Mittel für eine solche Ausgabe soll die gegenwärtige Vorlage bereitstellen. Ihre Bereitstellung muß unverweilt gesichert werden, wenn, wie es im Wunsche der Nation liegen wird, das Preisausschreiben und die weiteren in der Sache erforderlichen Schritte keine Verzögerung erfahren sollen.

Es bleibt vorbehalten, nach Annahme dieses Gesetzentwurfes die nachträgliche Einfügung der Bedarfssumme in den Reichshaushaltsetat für 1889/90 herbeizuführen."

*** **Zu dem Grabdenkmal für Kaiser Friedrich III.** hat Reinhold Begas eine Skizze entworfen, welche die Genehmigung der Kaiserin Friedrich und des Kaisers Wilhelm gefunden hat. Die Nordd. Allgem. Zeitung giebt folgende Beschreibung des Entwurfes: Der Sarkophag schließt sich, einem Gedanken der Kaiserin Friedrich entsprechend, in seiner Formengebung dem Grabdenkmal des Kardinals Tavera in Toledo an. Die vier Seiten des mächtigen, in edlen schlichten Linien sich aufbauenden Sarkophages flankiren Adler mit geschlossenen Flügeln; die Flächen der Seiten sind durch Reliefs belebt, und zwar so, daß die vordere Schmalseite das Wappenschild des Herrschers trägt, welches von den Kroninsignien umgeben ist. Die beiden Längsseiten zeigen je drei Reliefs: ein Medaillon und zwei Darstellungen, die ein längliches Rechteck bilden; neben der Gestalt einer Charitas sind an dem Hilfsmodell schon jetzt ideale Gruppenbilder zu erkennen, welche das reichbewegte Leben des Dahingeschiedenen, sein Wirken und Schaffen auf dem Gebiet der Kunst und Wissenschaft, sowie seine kühnen Siege auf den Schlachtfeldern verkörpern. Prof. Begas hat bei der Thonskizze den Hauptnachdruck auf die feine Charakterisirung der ruhenden Gestalt des entschlafenen Kaisers gelegt. In jeder Linie dieses auf dem Sarkophag zur ewigen Ruhe ausgestreckten ritterlichen Kaiserbildes kommt die Seelengröße des klaglos Duldenden zum ergreifenden Ausdruck. Auf dem Feldmantel ist der Held gebettet worden: er trägt den Waffenrock der Königinkürassiere, der metallene Küraß umschließt seine Brust, die Kette des Schwarzen Adlerordens wird auf derselben sichtbar, im linken Arme ruht der Pallasch, und die Hände sind leicht auf der Brust gekreuzt. Der Lorbeerkranz von Wörth, jenes bedeutsame, dem großen Sieger so wertvolle Ruhmeszeichen, welches ihm die Hand der Gattin mit in den Sarg gab, schmückt auch auf diesem Grabmal Kaiser Friedrichs Heldenbrust. Der kaiserliche Hermelin, welcher in mächtigen Falten über das Fußende des Sarkophages herabfällt, ist schützend über die Füße des dahingeschiedenen Herrschers gebreitet. Das edle Haupt in all seiner männlichen Schönheit ist leicht nach vorn gebeugt, und in seinen milden, gütigen Zügen spiegelt sich ein Abglanz des ewigen Friedens wieder.

*** **Das Denkmal für Dannecker** ist am 18. November auf dem Schloßplatze zu Stuttgart feierlich enthüllt worden. Es ist eine Schöpfung des Bildhauers Curfeß und besteht aus einer sich auf einem hohen Granitsockel erhebenden Marmorbüste des Meisters, dessen Haupt die in Bronzeguß ausgeführte Personifikation der Kunst mit einem Lorbeerkranze schmückt.

*** **Zur Erbauung eines städtischen Kunstmuseums in Königsberg i. Pr.** sind aus dem Vermächtnisse des verstorbenen Geh. Kommerzienrates Simon von seiten der städtischen Behörden 100000 M. ausgeworfen worden.

* **Wiener Kirchenbaufonds.** Auch in Wien, wie in Berlin und anderen Hauptstädten Europas, macht sich das Bedürfnis neuer Kirchen geltend. Es giebt in Wien und seinen Vororten Gemeinden von 40000 bis 50000 Einwohnern und die Kirche faßt kaum 500 Personen. Der Kardinal Ganglbauer, Fürsterzbischof von Wien, hat sich an die Spitze eines Vereins gestellt, welcher diesem Mißverhältnis durch Gründung eines Wiener Kirchenbaufonds abzuhelfen bestrebt ist. Kaiser Franz Josef übernahm das Protektorat des Vereins; als zweiter Präsident fungirt der Bürgermeister von Wien; hervorragende Persönlichkeiten, Korporationen und Vereine sicherten ihre thätige Mitwirkung zu. Ein Aufruf des Kardinals fordert die Bevölkerung Wiens zu Beiträgen auf. Nach den Statuten sind Wohlthäter des Vereins alle diejenigen, welche einen einmaligen Beitrag von mindestens 100 Fl. leisten, Mitglieder diejenigen, welche jährlich 50 Kr., 1, 2, 3, 5 und 10 Fl. oder mehr beitragen. Die Zwecke des Vereins decken sich mit denen der monumentalen Kunst, und es ist daher auch unter diesem Gesichtspunkte dem begonnenen Werke das beste Gedeihen zu wünschen.

Vom Kunstmarkt.
Kölner Kunstauktionen.

III. Auktion von Rinecker etc. etc. Man versäumte das „etc." auf den Umschlag und das erste Titelblatt des Katalogs zu drucken. Mehreres war den Bildern von Rinecker zugefügt. Ich hatte z. B. einige dieser Gemälde im Anfange dieses Jahres noch in London gesehen! Nr. 1. Kein Correggio! (500 M.) Nr. 2. Schwacher, stark geputzter Bega. (2150 M.) Nr. 3. Kein de Bloot, sondern ein unbekannter Meister, dessen Monogramm (E. M. L.?) auf einem schönen Bilde stand, welches vor zwei Jahren in Amsterdam verkauft wurde. Hoffentlich lernen wir diesen geistreichen Meister noch besser kennen. Auch auf jenem Bilde war eine fröhliche Gesellschaft beim Trunk vor einer Bauernwohnung; eine Gattin unterstützte dort ihren Gemahl, der dem Wein zu eifrig zugesprochen hatte. Es muß ein Meister sein, der um 1630 zu Harlem arbeitete und auf Ostade, Molenaer etc. einen gewissen Einfluß ausgeübt hat. (370 M.) Nr. 4 war kein Du Bois, sondern ein guter Verboom; die Staffage könnte von Adr. van de Velde sein. (1100 M.) Nr. 5. Rohes Bild, kein Brueghel, die Figur vielleicht von Pieter van Avont. (530 M.) Nr. 6. Gewiß kein Duccio. (200 M.) Nr. 7. De la Croix; gute Skizze. (1000 M.) Nr. 8. Kein Gerard David; schwache Arbeit, wohl alte Kopie. (3000 M.) Nr. 9. Echter guter Dusart, aber weder erste Qualität noch tadellos erhalten. (3000 M.) Nr. 10. Früher Everdingen, etwas scharf geputzt. (500 M.) Nr. 11. Francia, Atelierbild, verputzt. (1200 M.) Nr. 12. Goya (??). (M. 200.) Nr. 13. Sonderbare, J. H. bezeichnete Landschaft mit Figuren, die allerdings ganz wie von van de Velde aussehen. Die Landschaft war aber nicht von Hackaert. (1060 M.) Nr. 14. Kleines Damenporträt; kein de Keyser, viel geringerer Meister. (260 M.) Nr. 15. Echter, guter François Knibbergen. Bezeichnete Arbeiten dieses Zeitgenossen und Nachfolgers des van Goyen, die oft sehr verschieden sind, sah ich an verschiedenen Orten. Die besten Exemplare bei Generalkonsul Thieme in Leipzig. Zwei Bilder bei Paul Mantz zu Paris. Knibbergen war in Amsterdam und dem Haag thätig; im Haag hielt er 1647 eine größere Auktion seiner Bilder. Charakteristisch für ihn ist ein sehr brauner Ton und seine Freude daran, überall kleine Wasserfälle anzu-

bringen — er hat gereist und Italien besucht. In holländischen Inventaren heißt es daher immer: Een watervalletje van Knibbergen. (130 M.) Nr. 17. Nach dem Stich des Lucas van Leyden. (200 M.) Nr. 18. Venus, einen Bock liebkosend, von Liberi. Der Gegenstand war allerdings etwas libre. Einer meiner Freunde bemerkte sehr richtig: der Bock zieht, als das Bild um 480 M. zugeschlagen wurde. Nr. 19. Maes(?) jedenfalls Rembrandt-Schule. Interessantes Porträt; trotz vieler Vorzüge aber etwas flach. (2150 M.) Nr. 20. Zwei Altarflügel des Meisters von Meßkirch, interessante Stücke. (2100 M.) Nr. 21. Später Mommers. (420 M.) Nr. 22. Kopie nach Caspar Netscher. (3750 M.) Nr. 23. W. van Nieulandt (vielleicht eher Maerten Ryckaert?). Italienische Landschaft mit Ruinen. (200 M.) Nr. 24. Kein Orley. (510 M.) Nr. 25. Guter Antonis Palamedes, gut erhalten. (690 M.) Nr. 26. Kein Potter, sehr falsche Bezeichnung. Für jeden, der sich etwas vertraut gemacht hat mit den verschiedenen Manieren des Govert Camphuysen, ist es leicht zu entdecken, daß dieser der Autor dieses netten Bildchens ist. (1950 M., Litt. C.) Nr. 27. Trotz der ausführlichen Beschreibung des Katalogs (welche besser gemeint als gelungen war), glaubte wohl niemand daran, daß dieses sonderbare Bild, welches fast ganz aus Figuren aus Rembrandtschen Radirungen zusammengeflickt ist, von Rembrandt herrühre. Es stammt gewiß noch aus dem 17. Jahrhundert und ist geschickt gemacht; aber wer es gemalt, kann ich nicht sagen. (2000 M.?) Nr. 28. H. Robert. (300 M.) Nr. 29. Daß man solche Mediocritäten noch Rubens nennt, ist allerdings stark. (1200 M.) Nr. 30. Ich habe nicht sehen können, „daß der Pinsel des Rubens in dieser Skizze vorherrschend" sei. (410 M.) Nr. 31. Echter, flauer, Molpe-artiger Salomon van Ruysdael. (470 M.) Nr. 32. Kopie nach Andrea del Sarto. (1650 M.) Nr. 33. Echter, lustiger Jan Steen. Ich finde die „cynische Ausgelassenheit" nicht so groß, daß dadurch der niedrige Preis (950 M.) gerechtfertigt wäre. Man sieht doch auf dem Bilde nichts als einen lachenden Bauer, der seiner sich wehrenden Geliebten einen Kuß rauben will. Nr. 34. Zahlreiche, niedliche kleine Figürchen auf dem Eise. Bez. W. STOM. Um 1630 gemalt in der Art des van Goyen. In Inventaren kommen Winterlandschaften von Stom vor, welche man oft für Avercamps hielt (de Stomme). Das feine, gut erhaltene Bild ging für 220 M. weg. Nr. 35. Moderne Copie nach D. Teniers. (900 M.) Nr. 36. Kleines, spanisches Flügelaltärchen. (250 M.) Nr. 37. De Wet (nicht de Wit), Findung Mosis. (100 M.) Nr. 38. Pieter Wouwerman (eher guter Klaes Molenaer). (160 M.) Nr. 39. Sogenannter Dominichino (?). (350 M.)

A. Bredius.

Zeitschriften.

Die Kunst für Alle. Heft 4.
Adolf Oberländer. Von A. Bayersdorfer. — Die Baukunst und die vervielfältigenden Künste auf der Münchener Jubiläumsausstellung 1888. Von Friedr. Pecht.

Jahrbuch der kgl. preussischen Kunstsammlungen. IX. 4. Heft.
Zum Gedächtnis Kaiser Friedrichs. Von Richard Schöne. — Desiderio da Settignano und Francesco Laurana: Zwei italienische Frauenbüsten des Quattrocento im Berliner Museum. Von W. Bode. — Die portugiesische Malerei des 16. Jahrhunderts. Von C. Justi (Schluss). — Zur Datirung der Kupferstiche des Meisters der Spielkarten. Von Max Lehrs. — Beilage: Amtliche Berichte der königl. Kunstsammlungen No. 4.

L'Art. Nr. 588.
Les Brueghel II: Jean Brueghel de Velours (Schluss). Von Emile Michel.

Inserate.



Ankündigungen

auf dem Umschlage dieser Monatsschrift werden mit 50 Pf. für die einmal gespaltene Petitzeile berechnet, eine Viertelseite (14 cm hoch u. 9½ cm breit) mit 25 Mark.

Hierzu zwei Beilagen: von der Photographischen Gesellschaft in Berlin betr. Kunstberichte No. 5 und von E. Soeding in Wien betr. Antiquar. Katalog No. 27.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers **E. A. Seemann.** — Druck von August Pries in Leipzig.

24. Jahrgang. 1888/89. | Kunstchronik | Nr. 9. 6. Dezember.

Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

Herausgeber:

Carl v. Lützow und Arthur Pabst

Wien, Theresianumgasse 25. — Köln, Kaiser-Wilhelmsring 22a

Expedition:

Leipzig: E. A. Seemann, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. Kühl, Jägerstr. 73.

Die Kunstchronik erscheint von Oktober bis Ende Juni wöchentlich, im Juli, August und September nur aller 14 Tage und kostet in Verbindung mit dem Kunstgewerbeblatt halbjährlich 6 Mark, ohne dasselbe ganzjährlich 8 Mark. — Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler in Leipzig, Wien, Berlin, München u. s. w. an.

Vom Christmarkt.

I.

Denn die Erde ward kärglich und enge,
Doch der Gebornen unendliche Wahl,
Häuft, überhäuft sich in schrecklicher Menge,
Schwillt, überschwillt sich in wildem Gedränge,
Und begehrt von der Mutter das Mahl.

A. Fitger.

Wer die lange Reihe neuer Geschenkwerke überschaut, die uns auf den heurigen Weihnachtstisch gelegt werden, dem muß es auffallen, daß in den meisten der Prachtmappen und Bände das Wort eine untergeordnete Rolle spielt, ja wohl teilweise daraus verbannt ist. Noch nie haben sich die Verleger von Luxuspublikationen so sehr auf die Schaulust des Publikums verlassen wie diesmal. Vielleicht baut man auch auf die Kaufkraft des Auslandes, da die Überproduktion im Inlande sich durch mangelnden Absatz fühlbar macht. Damit geht Hand in Hand, daß der eifrige und hastige Wettlauf auf diesem Gebiete erheblich abgenommen hat; ein besonders kühner Wurf und eine ursprüngliche Idee, welche verkörpert wäre, ist diesmal nicht zu verzeichnen. Offenbar ist das Feld, welches ehemals reiche Früchte trug, infolge der eifrigen Bebauung weit weniger ergiebig, als ehedem. Man kann auf allen Gebieten des Buchhandels einen derartigen „Raubbau" erkennen; auf dem der Prachtwerke spricht das abnehmende Kaliber, die fallende Tendenz der Preise, das Heranziehen der billigen Vervielfältigungsarten für allmählich abnehmende Ergiebigkeit. Auch der ganze Charakter der Prachterzeugnisse deutet darauf hin, daß sie nicht mehr die Lebenskräftigkeit ihrer Kollegen von ehedem besitzen; sie perenniren nicht mehr, sondern sterben nach ein, zwei Jahren meist eines sanften Todes. Denn das Neueste kämpft gewaltig gegen das Neue an und macht es alt.

Aus Marshall, Spaziergänge eines Naturforschers. Verl. des Litter. Jahresberichts.

Schaulust, nicht Kunstgenuß ist der Vater der modernen Luxuswerke. Mode, nicht Urteil bestimmen ihren Charakter.

Einer der Künstler, die sich mit jeder neuen Leistung von neuem beliebt gemacht haben, ist Alexander Zick. Unter dem Titel „Grüß Gott" sind zwanzig

Tuschzeichnungen in sehr guten Lichtdrucken nachgebildet in einer Prachtmappe vereinigt worden. (F. A. Ackermann, Preis 20 M. Die Skizzen verraten deutlich, daß der Künstler viel aus dem Gedächtnis zeichnet. Nicht jede Bewegung oder Verkürzung trifft er mit Sicherheit. Der Kenner wird mancherlei daran auszusetzen finden; allein dies wird nicht hindern, daß die anmutigen Blätter im Publikum zur Verbreitung gelangen. Rühmlich ist das Bestreben der Verlagsbuchhandlung von E. T. Wiskott in Breslau hervorzuheben, welche eine Reihe Zeichnungen „Aus Studienmappen deutscher Meister" zu veröffentlichen unternommen hat Mit zwei der populärsten, Knaus und Defregger jede Mappe 12 M.), ist begonnen worden.



Aus Marshall, Spaziergänge eines Naturforschers. (Beil. des Litter. Jahresberichts.)

Knaus hat zehn Kreidezeichnungen, meist Porträtstudien von scharfer und feiner Charakteristik (Ölstizzen nachgebildet. Die Knausschen Blätter sprühen Leben und Geist; Defreggers Köpfe sind lebhafter und ursprünglicher als die, welche man gewöhnlich in Familienblättern sieht; kurz, hier ist edler Wein für feine Zungen gekeltert. Mit Beiträgen von Menzel, Geselschap, P. Meyerheim und A. von Werner wird die Sammlung fortgesetzt, deren Leitung in den Händen von Julius Lohmeyer liegt. Ob das große Publikum sich dieser Sammlung zuwenden wird, erscheint fraglich, so wünschenswert es wäre. Am ehesten wird es sich noch mit Defreggers Ölstudien befreunden, deren malerische Qualitäten ohne Zweifel stärkeren Reiz ausüben, als die feinen Naturbeobachtungen der Knausschen oder Menzelschen Studien.

Von unverwüstlicher Lebenskraft sind die oft schon in dieser Zeitschrift besprochenen Skizzen von Albert Hendschel, von denen der Verleger M. Hendschel in Frankfurt a. M.) eine dritte Reihe in Lichtdruckreproduktionen herausgebracht hat. (Preis elegant gebunden 20 M.) Sie gehören zu den seltenen Werken, deren Beliebheit sich auf alle Kreise der menschlichen Gesellschaft erstrecken. Dasselbe gilt von den Schöpfungen Ludwig Richters, von denen diesmal eine Reihe wieder ans Tageslicht gebracht werden. Es sind zwölf Kompositionen zum Reineke Fuchs [1]) die aus dem Jahre 1840 stammen. Ein Brief, den Richter anläßlich des Auftrages an die Verlagsbuchhandlung richtet, bekundet das feine Verständnis des Illustrators für die Tierfabel. Er hatte sich mit seinen Zeichnungen an andere, bereits vorhandene anzupassen, tadelt deren humorlose unkünstlerische Auffassung und fährt dann fort:

> Das Vermeiden alles Kostümes nimmt sehr viel von dem komischen Anstrich, ja alle satirische Beziehungen werden dadurch matter oder gehen ganz verloren: auch scheint es mir doch gegen den Geist des Gedichts, und aufrechtstehende Tiere, die sich menschlich gebärden, haben etwas so unnatürlich Fremdartiges, indes sie etwas kostümirt (sei es auch nur ein Gürtel, ein Hut u. dergl.), gleich in das Fabelreich eintreten und das Fremdartige dann am rechten Platze ist . . . Ich kann mir z. B. den Hofball, der sonst ein herrliches Sujet ist, nicht denken, ohne die Herren von den Damen schon durch die Kleidung zu unterscheiden. Alte Ziegen im herrlichsten Putz, junge Gänschen, die hinter dem Fächer lächeln und flüstern, Paviane mit Brille oder Degen und Halskrausen, König Nobel wenigstens mit einem Ordensbande 2c. — ohne alle solche Beziehungen wird es nur ein wunderliches Tiergewimmel, ohne alles Salz.

Sapienti sat. Dort, wo neben den Tieren auch Menschen im Bilde auftreten, hat der Künstler die geforderte Kleidung der Tiere weggelassen, aus gutem Grunde! Die Zeichnungen lassen wieder den Meister der Charakteristik deutlich erkennen, der jeden beabsichtigten Ausdruck zur Darstellung bringt.

In beinahe entgegengesetzter Weise als der Tierfabulist verfährt der Naturforscher, welcher die Tierwelt einer sorgfältigen Beobachtung unterwirft und die höchst wundersamen Lebensbedingungen und Beziehungen desselben zu einander und zu ihrer Umgebung aufdeckt. Er erweist, daß das unscheinbarste Naturerzeugnis, ebenso reich an Wundern (wenn man es so nennen darf) ist, wie der Mensch selbst, der sich doch so gern als Krone der Schöpfung ausgiebt und über alle andere Kreatur erhaben dünkt. Er weist den Menschen in seine Schranken zurück und zeigt ihm, daß er nichts weniger als ein bevorzugtes Wesen, sondern nur das letzte Glied einer Kette ist, das durch Zusammentreffen günstiger Umstände seine hohe Stufe erlangte. „Die Natur ist das einzige Buch, welches auf allen Blättern großen Inhalt bietet." Dieser Satz wird durch die „Spaziergänge eines Naturforschers"

1) „Reineke Fuchs" in 12 Bildern von Ludwig Richter. Leipzig, C. F. Amelangs Verlag

von Professor Dr. W. Marshall[1] fast auf jeder Seite erhärtet. Die bis in die allerkleinste Einzelheit durchgeführte Gesetzmäßigkeit im Weltall, die überall waltende Notwendigkeit und Zweckmäßigkeit, die immerwährend je nach den Umständen die Formen langsam wandelt, sterben läßt und neu hervorbringt, wird uns in ungezwungenster Weise vor Augen geführt und der fesselnde Inhalt in fesselnder, häufig humoristisch satirischer Form vorgetragen. Das Buch zerfällt in sechzehn Kapitel, die mit flott entworfenen Randzeichnungen und Zwischentiteln (Frühling, Sommer, Herbst und Winter) von Albert Wagen verziert sind. Diese erinnern in ihrer Sorglosigkeit der Komposition, nicht minder aber auch in der trefflichen Zeichnung der Pflanzen an japanische dekorative Zeichnungen und lehnen sich bald mehr, bald weniger an den Inhalt an. Die Verlagsbuchhandlung hat für einen Prachtband von eleganter Ausführung gesorgt, welcher als eine gelungene Leistung der Buchbinderkunst bezeichnet werden muß.

In dem Werke von Marshall sind ausschließlich Zinkographien verwendet, welche von vortrefflicher Qualität sind und dem Holzschnitte kaum etwas nachgeben, da die zu Grunde gelegten Zeichnungen mit wirklicher Virtuosität ausgeführt sind. Man hat sogar versucht, lediglich mit bunten oder einfarbigen Autotypien auszukommen, deren Benutzung in Luxuswerken immer etwas Mißliches haben wird, da die Schärfe der Umrisse dadurch stets zerstört wird, was bei Darstellungen, die an Einzelheiten reich sind, sich sehr fühlbar machen kann. Dies ist der Fall bei mancher Abbildung des ersten Bandes der „Königsphantasien" von A. Mennell[2]. Gemeint sind damit die Phantasien des Königs Ludwig II. von Bayern. Der erste sehr luxuriös ausgestattete Band enthält die Darstellung von Herrenchiemsee; der Text plaudert angenehm, ist aber von geringer Bedeutung. Einige Lichtdrucke und Photogravüren sind von vortrefflicher Ausführung; der Versuch aber, durch gelben Untergrund einer rot oder blau gedruckten Autotypie Haltung zu verleihen und ihr dadurch einen prunkhaften Anstrich zu geben, ähnlich dem der Originale, dieser Versuch ist ein verfehlter, wenn man nicht gerade auf einen ganz naiven, unentwickelten Geschmack rechnet. Für einen sehr unverdorbenen Geschmack berechnet ist nicht minder die zu Anfang stehende goldene Vignette, welche zwar sehr gleißt, aber ganz schlecht zu erkennen ist. Ein Goldfleck und ein buntes Etwas von verschwommener Form ist kein Kunstgenuß. Wir wollen keinem, dem das Werk gefällt — es giebt vielleicht eine ganze Anzahl solcher Leute — davon abraten, sich dasselbe zu kaufen; denn wer den Prunk des zweiten Ludwigs liebt, wird ja auch den dieses Prachtwerkes nicht verurteilen. Aber es ist kein hochentwickelter Geschmack, der sich mit solcher Ausführung begnügt.



Reineke Fuchs. Von L. Richter. (Amelang's Verlag.)

Vor der übermäßigen Anwendung der Autotypie

1) Verlag des Litterarischen Jahresberichtes. Preis geb. 10 M.

2) Verlag der Litterarischen Gesellschaft (Ph. Vorhauer), I. Bd. 10 M.



Schrader, Die heil. Nacht (Fragment).

Aus dem Werke „Moderne Kunst in Meisterholzschnitten“ (Bong).

muß man überhaupt warnen. Sie wird immer allgemeiner, übt aber einen nichts weniger als veredelnden Einfluß aus. Zur Nachbildung von Kunstwerken sollte sie nur in Ausnahmefällen verwertet werden; zur Wiedergabe von Gemälden ist sie völlig ungeeignet. Denn sie zerstört alle charakteristischen Merkmale und hängt einen Schleier über die Darstellung. Hier ist allein der Holzschnitt (soweit die billigeren Vervielfältigungsarten in Frage kommen) am Platze, der sich in den letzten Jahren zu einer ganz erstaunlichen Virtuosität emporgehoben hat. Dem gegenüber ist zu bedauern, daß die Zinkographie dem Arbeitsfelde der Holzschneidekunst ganz bedeutende Stücke entrissen hat und noch fort und fort entreißt, so daß selbst Künstler, welche Vortreffliches leisten, arbeitslos geworden sind und noch werden. Die kleineren Ateliers werden dadurch empfindlich getroffen, und viele Arbeiter sind genötigt, sich anderen Berufszweigen zuzuwenden.

Die Virtuosen freilich auf dem Gebiete müssen ihren Eifer verdoppeln und sind nach und nach zu einer Feinfühligkeit in der Behandlung der malerischen und zeichnerischen Eigentümlichkeiten der dargestellten Werke gelangt, die kaum noch überboten werden kann. Man kann die schnelle Entwickelung der Technik am deutlichsten an den Meisterwerken der Holzschneidekunst von J. J. Weber verfolgen, die neuesten Fortschritte auch aus dem Werke „Moderne Kunst in Meisterholzschnitten“ (jetzt Verlag von R. Bong in Berlin, welches in diesem Jahre vollständig geworden ist. Ermutigt durch den Erfolg will der Verleger von 1889 an unter diesem Titel ein fortlaufend erscheinendes Unternehmen herausgeben, von welchem die erste Lieferung vorliegt. Die feine und sorgfältige Ausführung dieser Blätter übertrifft die der bekannten Lipperheide'schen Sammlung weitaus. Lipperheide verfolgte freilich einen anderen Zweck und stellte an seine Zeichner und Holzschneider andere Anforderungen. Er legt das Hauptgewicht auf effektvolle Wirkung und gute Druckfähigkeit der Stöcke. In Bezug auf künstlerische Wirkung, auf Klarheit, Reinheit und Feinheit ist der Bongschen Sammlung aber unstreitig die Palme zuzuerkennen.

Kunstlitteratur und Kunsthandel.

Volbehr, Th., Lucas van Leyden. Hamburg 1888, Haendcke & Lehmkuhl. 8.

Das vorliegende Erstlingswerk des jungen Forschers bildet das vierte Bändchen der Publikation „Kritische Verzeichnisse von Werken hervorragender Kupferstecher“, von welchen fünf Teile bisher erschienen sind, (die übrigen vier Bändchen haben den Verfasser dieser Anzeige zum Bearbeiter). Volbehr bietet uns ein Verzeichnis der Kupferstiche und Holzschnitte des berühmten Meisters von Leyden und schickt demselben nicht einen Lebensumriß desselben voraus, sondern eine kritische Beleuchtung der möglichen Kunstentwickelung des Meisters. Er scheint mit Evrard die Angaben Karel van Manders hinsichtlich des Geburtsjahres zu bezweifeln, da der erste datirte Stich vom Jahre 1508 ihm zu technisch vollendet erscheint, um ihn einem fünfzehnjährigen Künstler zuschreiben zu können. Es ist aber bekannt, daß Lucas eine frühreife Natur war. Wir haben ja auch von den Wierix Stiche, die sie im gleichen Alter, ja mit zwölf Jahren fertig gebracht haben, wie die Aufschriften dieser Blätter bezeugen. Als Grundlage des Verzeichnisses diente natürlich Adam v. Bartsch, dem Volbehr keine weiteren Stiche hinzufügte, als drei von Passavant beschriebene (S. 175—177) und drei andere, die Bartsch als zweifelhafte anführte. Zwei Holzschnitte bei Passavant wurden ausgeschlossen. Wesentlich unterscheidet sich das vorliegende Verzeichnis von den beiden vorangehenden dadurch, daß die Abdrucksverschiedenheiten genau angegeben und alle Kopien, die zur Kenntnis des Verfassers kamen, gewissenhaft verzeichnet sind. Gerade bei Lucas haben diese Kopien eine besondere Wichtigkeit, da sie uns als Dokumente für die Echtheit des Originals dienen und zugleich zeigen, welche Blätter des Meisters sich einer besonderen Schätzung erfreuten. Auf ein Blatt müssen wir hier speziell eingehen. Lucas hat drei Bildnisse gestochen, den Kaiser Max, das Selbstporträt und das Bildnis eines jungen Mannes. (Nr. 156—158.) Das erste und das dritte Blatt sind von mehreren Kopien begleitet, das mittlere hat kein Kopist beachtet. Warum? Es ist eben kein Bildnis des Meisters. Volbehr sagt selbst, daß die Unterschrift aus späterer Zeit stammt und äußert sonst keinen Zweifel. Nach dem Schriftcharakter zu urteilen, muß die Schrift hundert Jahre später auf die Platte gesetzt worden sein, hat auch keinen rechten grammatikalischen Sinn. Daß wir es hier mit keinem Selbstbildnis zu thun haben, läßt sich kurz folgendermaßen nachweisen. Im Museum zu Braunschweig ist ein kleines Bild von der Hand des Lucas, das als das richtige Selbstbildnis des Meisters betrachtet wird. Andr. Stock (geb. 1590) hat nach diesem Bilde einen Stich veröffentlicht und es in der Unterschrift ausdrücklich als ein Bildnis von Lucas bezeichnet. Dieses ist aber gänzlich verschieden von dem obenerwähnten, von Lucas gestochenem Bilde. Nun könnte man freilich fragen, woher hat Stock wissen können, daß er uns ein Bildnis des Lucas liefert? Wir wissen es nicht, aber wir finden die Begründung auf einem anderen Wege. Dürer meldet uns in seinem niederländischen Tagebuche, daß

er in Antwerpen im Jahre 1521 (nicht 1520, wie Volbehr schreibt) unseren Künstler mit dem Silberstift gezeichnet habe. Wo ist diese Zeichnung? Hat sie sich erhalten? Thausing hat beim fleißigsten Forschen sie nicht gefunden. Sie befindet sich in der Sammlung Wicar in Lille, unter der Bezeichnung eines männlichen Bildnisses, datirt 1521. (Photogr. von Braun, abgebildet in der Gazette XV (2. Serie), S. 81. In dieser Zeichnung hat Hymans Dürers echtes Bildnis seines großen Rivalen erkannt; denn von der Zeichnung existirt eine Kopie in Stich, wahrscheinlich von einem der Wierix, die Lucas als den Dargestellten angiebt. (Vergl. Hymans im Bulletin des Commiss. d'art etc. 1877. Die Zeichnung in Lille stimmt nun im Grundcharakter auffallend mit dem Braunschweiger Bilde überein, wenn auch beide Bildnisse von zwei verschiedenen Händen zu verschiedenen Zeiten ausgeführt sind. Mit dem Stiche Nr. 157 hat sie gar nichts gemein. Ich halte überhaupt diesen Stich für keine Arbeit des Lucas. Man vergleiche ihn nur mit anderen Blättern des Meisters genau. Die Mache dürfte der Zeit angehören, in der die Unterschrift auf die Platte gesetzt wurde.

J. E. Wessely.

Prof. J. Langl in Wien hat zu Smolle's Charakterbildern aus der Geschichte Österreichs (Wien, Hölder) eine große Anzahl von trefflichen Illustrationen gezeichnet, welchen zum Teil Werke unserer bedeutendsten Historienmaler und Bildhauer zu Grunde liegen. Diese Art von Illustration der Schulbücher hat sehr viel Empfehlenswertes, weil sie die Jugend gleichzeitig mit der Geschichte und Kunstgeschichte des Vaterlandes vertraut macht.

Nekrolog.

Ueber Giuseppe Mongeri, weiland Professor der Kunstgeschichte an der Akademie zu Mailand, welcher am 17. Jan. d. J. im Alter von 76 Jahren gestorben ist, erhalten wir von befreundeter Seite die nachfolgenden nekrologischen Notizen: „Die Lücke, die er bei seinen Freunden und Verehrern hinterlassen, ist eine sehr empfindliche. Denn Mongeri verband mit einem geraden und zuverlässigen Charakter alle Eigenschaften eines bis ans Ende unermüdlich strebsamen Forschers und Gelehrten. Seit dem Jahre 1859 Korrespondent des Mailänder Blattes la Perseveranza für die Kunstangelegenheiten, hat er außerdem viele größere Publikationen verfaßt, welche von seinen tiefen und weitreichenden Kenntnissen besonders in der Architekturgeschichte, Zeugnis ablegen. Besonders hervorzuheben ist sein Buch „l'Arte in Milano" (Mailand 1872), ein künstlerischer Führer durch die Hauptmonumente der Stadt, von streng wissenschaftlichem Werte, welches auf eingehendem Studium der historischen Quellen beruht. — An der Frage des Umbaues der Mailänder Domfassade hatte er reges Interesse genommen und über die Frage mehrere lehrreiche historisch kritische Monographien herausgegeben. — Vor etwa vier Jahren veröffentlichte er das illustrirte Werk „Il libro dell'arte" worin auf zusammenfassende, praktische Weise die ganze Entwickelung der Kunst geschildert wird. Dieses Werk wurde nach dem Muster der Seemannschen „Bilderbogen" verfaßt und mit vielen Tafeln ausgestattet, die ihm von dem genannten Verleger geliefert wurden, wobei aber Mongeri auf die Bestimmung der Arbeit für Italien besondere Rücksicht nahm."

Konkurrenzen.

König-Ludwigs-Preisstiftung. Die Preisaufgabe für das Jahr 1888/89 besteht in einem Entwurf zu einer dekorativen Behandlung von Wand und Decke eines Speisezimmers im Stil der deutschen oder italienischen Renaissance, wobei die Wandflächen als mit bemaltem Gobelinsstoff bezogen gedacht sind. Die Maße für das Zimmer sind vorgeschrieben mit 6 m Länge, 4 m Breite und 3,50 m Höhe. Es werden zwei Preise zu 300 und 200 Mk. gewährt. — Eine zweite Aufgabe betrifft die Herstellung eines Modells für einen in Majolika oder Metallguß auszuführenden Wandbrunnen, für deren beste Lösung ein Preis von 300 M. ausgesetzt ist. Die Arbeiten sind bis zum 28. Juli 1889 an das Bayerische Gewerbemuseum in München abzuliefern, von welchem auch weitere Auskunft erteilt wird.

Personalnachrichten.

* **A. Bredius**, der verdienstvolle holländische Kunstforscher, wurde von der Universität Gießen zum doctor philosophiae honoris causa kreirt.

Kunst- und Gewerbevereine.

S. Archäologische Gesellschaft in Berlin. November-Sitzung. Nachdem der Vorsitzende bei Wiederbeginn der regelmäßigen Versammlungen die zahlreich erschienenen Mitglieder und Gäste begrüßt und die eingegangenen Schriften vorgelegt hatte, machte Herr Borrmann unter Vorlage von Originalzeichnungen auf das Modell der Giebelecke des Schatzhauses der Geloer aufmerksam, welches unter seiner Leitung in der Sammlung der Gipsabgüsse aus Olympia — neben dem Dom — in wirklicher Größe und in der einstigen Bemalung aufgestellt ist. Die vortreffliche Erhaltung der Baustücke des Schatzhauses ermöglichte eine genaue Wiederherstellung dieses charakteristischen Teiles des durch seine Inkrustationstechnik und Bemalung merkwürdigen Gebäudes in der Weise, daß das Geison aus Holz, die dasselbe bekleidenden Terrakottenkästen in Gips hergestellt wurden. Die schwierige und zeitraubende farbige Ausführung hat Herr Maler Julius Senft übernommen, Herr Direktor Alexander Kips das Unternehmen mit Rat und That wirksamst unterstützt. — Hierauf nahm Herr Lehmann das Wort zu einem Vortrage über **Metrologie**. Er ging dabei aus von einer bei Chiusi gefundenen und den Berliner königl. Museen einverleibten bronzenen Schnellwage, auf welcher Wägungen zwischen 1 Unze und 60 Pfund vorgenommen werden können und welche, obwohl nicht sehr genau, die für das römische Pfund bisher angenommene Norm von 327,45 Gramm bestätigte und für das sog. oskisch-italische Pfund genau den ermittelten Betrag von 273 gr = $\frac{5}{6}$ röm. Pfund ergab. Übergehend auf die Frage nach der Herkunft der antiken Gewichts- und Münzsysteme, für welche Böckh das babylonische Gewichtssystem — das sog. königliche Gewicht — nachgewiesen hatte, bemerkte der Vortragende, daß nach seinen an altbabylonischen Normalgewichten vorgenommenen Ermittelungen vor und neben diesem königlichen Gewicht (schwere Mine ca. 1010, leichte ca. 505 gr) in Babylonien eine etwas leichtere Gewichtsnorm (schwere Mine 982,4, leichte 491,2 gr) vorhanden war, welche als ursprüngliche anzusehen ist und die Grundlage der Mehrzahl der antiken Systeme bildet. Während ferner die meisten antiken Systeme als Längeneinheit ein Fußmaß haben, dessen Kubus die Einheit des Hohlmaßes bildet, so daß das Gewicht des Inhalts des letzteren an Wasser oder Wein den Betrag des Talentes ergiebt, läßt sich im ursprünglichen babylonischen System als Einheit ein Maß im doppelten Betrage der Elle von ca. 990 mm nachweisen, dessen Zehntel wahrscheinlich die Kante des Würfels bildet, dessen Flüssigkeitsgewicht die schwere Mine ist. — Herr Hübner legte in phototypischer Abbildung eine im nördlichen Spanien gefundene kleine Tessera aus Erz vor, welche zwei ineinander gelegte rechte Hände darstellt und auf der glatten Innenseite, auf welche die eines entsprechenden Exemplars paßte, die Namen des einen der beiden Kontrahenten eines Gastfreundschaftsvertrages in altertümlichen, etwa dem Ende der Republik angehörigen Schriftzügen zeigt.

Herr Weil wies auf einen im Maiheft der Notizie degli scavi veröffentlichten sicilischen Münzfund hin, der eine besondere Bedeutung dadurch hat, daß hier zum erstenmal Münzen der sicilisch-punischen Prägstätten mit solchen der

griechischen zusammen getroffen worden sind. Die Vergrabung der Münzen muß um 400 stattgefunden haben. Die Kehrseite auf Tetradrachmen des Künstlers Phrygillos rührt, wie sich jetzt ergiebt, nicht von Eukleidas, sondern von Euarchidas her. — Zum Schluß schlug Herr Robert für die Reliefschale mit Illustrationen zur Euripideischen Iphigenie in Aulis (Eph. arch. 1887, Taf. 5) eine andere Scenenteilung vor, als die von dem Herausgeber angenommene. Es seien nur fünf von rechts nach links aufeinanderfolgende Scenen zu unterscheiden: 1. Agamemnon, Iphigenia, Klytämnestra und Orest — Ankunft des letzteren im Griechenlager —; 2. Begegnung der Klytämnestra mit Achill und Orest; 3. ihr Gespräch mit dem Alten; 4. Scene zwischen Achill, Klytämnestra und Iphigenia; 5. Iphigenia Agamemnon um ihr Leben flehend, wo im Widerspruch mit Euripides hier auch Orest anwesend ist; hinter Agamemnon steht abgewandt Klytämnestra.

Sammlungen und Ausstellungen.

* **Die Wiener Jubiläumsausstellung** vom letzten Frühling hat einen Reingewinn von 31071 fl. ergeben. Aus dem Erlös der teils von der Wiener Künstlergenossenschaft selbst gemachten, teils von ihren Gewinnern nicht behobenen Treffer sind bisher 7000 fl. eingegangen und noch etwa 6000 fl. zu erwarten.

O. M. **Im Berliner Kunstgewerbemuseum** ist seit dem 1. Dezember eine Auswahl der Adressen, welche dem Kaiser Wilhelm II. bei Gelegenheit der Thronbesteigung überreicht worden sind, ausgestellt. Es sind im ganzen 41 Schriftstücke, zumeist in kunstvoll gearbeiteten Mappen, für welche die Landestrauer und die Kürze der zur Herstellung gegebenen Zeit eine ruhige Haltung in Farbe und Formen erheischte. Zu den hier vertretenen deutschen Verbänden jeder Art, gesellen sich die Deutschen in Neapel, Palermo, Catania, Messina, Mailand und Turin, welche den Kaiser bei seiner Anwesenheit in Italien begrüßten; auch deutsche Verbände in England, Rußland und Amerika sind vertreten. — Von ganz besonderem Interesse sind die in künstlerischer Vollendung ausgeführten Patente, mit welchen Sr. Majestät dem Kaiser das Infanterieregiment Wilhelm I., Nr. 34, von Sr. Majestät dem Kaiser von Oesterreich, und das Bayerische I. Ulanenregiment von Sr. Königlichen Hoheit dem Prinzregenten von Bayern übereignet werden. Die Ausstellung ist bis Ende dieses Monats unentgeltlich an allen Tagen (auch an den Zahltagen des Museums), mit Ausnahme des Montags, geöffnet.

Vermischte Nachrichten.

– **Springerstiftung.** Das in diesem Jahre zum ersten mal zur Vergebung gelangte kunsthistorische Reisestipendium der „Anton-Springer-Stiftung“ ist von der königl. sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften dem Dr. phil. Alfred Gotthold Meyer aus Berlin zuerkannt worden.

Zeitschriften.

Gewerbehalle. Nr. 12.
Schmiedeeiserner Korridorabschluss in der Universität zu Breslau, aufgen. von O. Poetsch. — Billardzimmer von J. B. Dorfelder. — Silberne Kanne aus dem Jahre 1477 im Rathaus zu Goslar, aufgenommen von W. Grunewald. — Schrank im Stil Henri II. aus einer Privatsammlung. — Gotische Zierleisten v. Bucheinbänden, aufgen. v. J. v. Grienberger. — Bronzeepitaphien auf dem Johannisfriedhof in Nürnberg, aufgen. von F. Walther. — Spitzenmuster, entworfen von H. Schnabl.

Die graphischen Künste. XII. Jahrg. 1. Heft. (Jubiläumsheft.)
Die Kunst in Wien unter der Regierung Franz Josefs I. Von C. von Lützow. (Mit 6 Kunstbeilagen und zahlreichen Textillustrationen.)

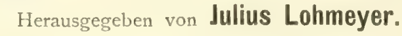
Allgemeine Kunstchronik. Nr. 46.
Der neueste Matejko. Von G. Ramberg. — Budapester Herbstausstellung, 2. Serie. Von Dr. S. Sonnenfeld. — Die Lotzschen Akademiefresken. Von Gustav Keleti.

Inserate.

!! Sensationell für Kunstfreunde !!

Soeben erschienen und völlig neu:

„Aus Studienmappen deutscher Meister."



Herausgegeben von **Julius Lohmeyer.**

Originalstudien der ersten deutschen Meister der Jetztzeit.

Jede dieser höchst glanzvoll ausgestatteten Studienmappen in grossem Format (34—43 cm) mit Titelkomposition von Max Koch, in Schwarz und Gold, enthält von den Künstlern selbst ausgewählte bisher unveröffentlichte:

Zehn Originalstudien eines Meisters,

Aquarellen, Oel- und Kreide-Studien in überraschend schönen Lichtdruck-Reproduktionen vom vollen Reiz der Originale, nebst Porträt (meist Selbst-Porträt) und einer kurzer Charakteristik des Meisters und seiner Schöpfungen.

Soeben erschienen die: **Ludwig Knaus** — (Kreidestudien) und **Franz von Defregger-Mappe** (Oelstudien, je zehn grosse Originalstudien auf blauen Kartons aufgelegt.

Anfang Dezember c. erscheinen die: **Adolf Menzel** und **F. Geselschap-Studienmappen.**

Reizvollste und billigste Festgabe für Künstler, Kunstfreunde, Sammler, Kunstschüler und ernststrebende Dilettanten.

Prospecte und Mappenauslage in allen grösseren Buchhandlungen. (Preis pro Mappe M. 12.) Jede Mappe wird auch einzeln abgegeben.

Verlag von **C. T. Wiskott** in **Breslau.**

Gemäldesaal in Frankfurt a. M.

Ausstellungen und Auktionen von Gemälden, Antiquitäten und Kunstgegenständen.

Kataloge auf Wunsch gratis und franko durch

Rudolf Bangel in Frankfurt am Main.

Kunstauktionsgeschäft gegr. 1869.

Soeben erschien unser

Weihnachtskatalog

enthaltend eine **Auswahl werthvoller Bücher** aus allen Zweigen der Litteratur,

meist in sehr schönen Einbänden, zu antiquarischen Preisen.

Derselbe steht auf Verlangen gratis und franco zu Diensten.

Frankfurt a. M., Rossmarkt 18.

Joseph Baer & Co.

Gewünscht wird Auskunft über ein

Porträt Washingtons,

welches 1785 von **Joseph Wright** für den General der Infanterie und Kommandant der Festung Königstein, Graf Solms, gemalt wurde.

Gefällige Mitteilungen über den Verbleib des genannten Porträts sind **im Interesse der Washington-Jubiläums-Feier i. J. 1889**, dringend erbeten und werden dankend und gegen Belohnung entgegengenommen von

Dr. Jenkins.

Dresden, Walpurgisstr. 8, 1.





Tanagra-Figuren.

Katalog mit 20 Illustrationen dieser „köstlichsten Publicationen des Kunsthandels" versendet gratis und franco

Fritz Gurlitt,

Kunsthandlung.

Berlin W.,

29 Behrenstrasse.



Kupferstichsammlern

stehen auf Verlangen Exemplare meines soeben erschienenen

Kunstlager-Kataloges XIV,

worin 2104 Nummern Radirungen, Kupferstiche und Holzschnitte älterer und neuerer Meister verzeichnet sind, umsonst zu Diensten.

Dresden, 22. November 1888.

Franz Meyer, Kunsthändler

Seminarstrasse 7.

Zu verkaufen!

9 Pastellgemälde

in Oval, 49,38 cm groß, darstellend

Charlotte von Kalb,

deren Gemahl und andere Angehörige der Familie von Kalb vom Ende des 18. Jahrhunderts. Zum Teil mit feuer vergoldeten Rahmen aus derselben Zeit.

Liebhaber wollen ihre Adresse aufgeben bei **Dr. Eydam** in **Wurzen** in Sachsen.

Kunsthandlung Hugo Grosser in Leipzig.

Vertretung und Musterlager von

Ad. Braun & Co., Phot. Anstalt in Dornach.

Preisermässigung!

Geschätzter Kunstwerke.

Verzeichnis gratis und franko.

Fr. Eug. Köhler's Verlag in Gera.

Hierzu zwei Beilagen: von Velhagen & Klasing in Bielefeld betr. Knackfuß, Kunstgeschichte und Carl Reißner in Leipzig über verschiedene Verlagswerke.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von August Pries in Leipzig.

24. Jahrgang. 1888/89

Kunstchronik

Nr. 10. 13. Dezember.

Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

Herausgeber:

Carl v. Lützow und Arthur Pabst

Wien, Theresianumgasse 25 — Köln, Kaiser-Wilhelmsring 22a

Expedition:

Leipzig: E. A. Seemann, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. Kühl, Jägerstr. 73.

Die Kunstchronik erscheint von Oktober bis Ende Juni wöchentlich, im Juli, August und September nur aller 14 Tage und kostet in Verbindung mit dem Kunstgewerbeblatt halbjährlich 6 Mark, ohne dasselbe ganzjährlich 8 Mark. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler in Leipzig, Wien, Berlin, München u. s. w. an.

Vom Christmarkt.

II.

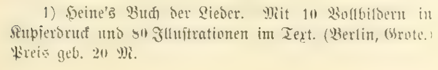
. . Daß mir tausend arme Jungen,
Gar verzweifelt nachgedichtet,
Und das Leid, das ich besungen,
Noch viel Schlimmeres angerichtet!

H. Heine.

Wer Heine recht illustriren will, muß nicht nur mit Freund Hein auf gutem Fuße stehen und mit Musje Urian nebst seinem ganzen unterirdischen Hofstaat vertraut sein, sondern darf auch als Künstler so ziemlich vor nichts zurückschrecken. Er müßte leichten Herzens absichtliche Geschmacklosigkeiten begehen und eine künstlerische Amphibiennatur haben, wenn er alle Seiten dieses dichterischen Genius zur Darstellung bringen wollte. Grot Johann, der neuerdings mit dem Geiste des toten Dichters gerungen hat, [1]) ist nun freilich weit besser mit ihm ausgekommen als der sanft lächelnde Thumann; seine Spukgestalten sind weit glaubhafter, seine Menschenbilder ausdrucksvoller und beseelter; aber daß er ihn bezwungen hätte, wird man wohl kaum behaupten dürfen. Er hat jedoch erreicht, was zu erreichen war, und die blassen Gesellen, die süßen Gesichter, die Englein und die Schlänglein, den Kirchhofs- und Seespuk des Buches der Lieder mit dem Stifte trefflich nachgedichtet. Manch geistreicher Zug (wie der Schattenriß auf der Heliogravüre neben Seite 112) überrascht und vergnügt, manche feingestimmte Landschaft und manche liebreizende Figur



Aus B. Kuglers Kaiser Wilhelm und seine Zeit (Verlagsanstalt für Kunst und Wissenschaft).



1) Heine's Buch der Lieder. Mit 10 Vollbildern in Kupferdruck und 80 Illustrationen im Text. (Berlin, Grote.) Preis geb. 20 M.

erfreut den Beschauer. Aber künstlerische Wunder hat er doch nicht vollbringen können; er ist an der Menschwerdung des einsamen Fichtenbaumes gescheitert und hat sich mit der Lotosblume vergebens abgeängstigt. Und so wird es jedem Späteren gehen, der diese Gleichnisse greifbar machen will.

Die sanfteren Register der menschlichen Seele bei der Behandlung des großen Themas Liebe zieht ein amerikanischer Dichter, J. Marvel in den „Träumereien eines Junggesellen" [1]. Hier sind die schrillen Mißlaute und finster grollenden Dissonanzen vermieden; eine weiche, zwischen sanftem Moll und hellem Dur wechselnde vox humana umschmeichelt das Ohr und läßt das bunte Bilderspiel, das sich der Dichter vorzaubert, langsam vorübergleiten. Indem der sinnende Poet bald dies bald jenes uns erblicken läßt, zieht er nach und nach die Bilanz der Ehe. Dabei knüpft er in träumerischer Weise an das Kaminfeuer an, in das er starrt und das seine Phantasie auf verschiedene Weise, je nach der Art des Feuers anregt. Die Jüttnerschen Abbildungen gehen dem verschlungenen Pfaden des Dichtergeistes nach. Sie sind ungleich; die Lichtdrucke, deren das Buch vier enthält, und die kleinen Zierstücke werden wohl allgemeinen Beifall finden. Aber manche der zinkographirten Abbildungen sind von allzu skizzenhafter Ausführung. Hier und da tritt ein spezifisch amerikanischer Charakter der Zeichnung hervor. Die Darstellung weiblichen Liebreizes ist Jüttners Sache nicht; er trifft nur selten die wohlthuende Harmonie der weiblichen Schönheit. Das wird vielleicht dem Absatze des Buches Eintrag thun, denn in Deutschland haben nun einmal die Zeichner, welche sich vorwiegend mit reizenden Frauenköpfen und Engelsgestalten befassen, mehr Aussicht auf Beifall der Menge als die, deren starke Seite die Darstellung scharfgeschnittener Physiognomien ist. Jüttner hat nach diesen Proben entschieden weit mehr von einem Karikaturenzeichner (im guten Sinne) als von einem Modeillustrator in sich. Man kann daher zweifelhaft sein, ob er für dieses weiche Buch des Herzens, in welchem die Stimmungsmalerei vorherrscht, immer der rechte Mann war, ob nicht vielmehr für manche Zeichnungen (S. 31, 96) ein Künstler wie Grot Johann besser am Platze gewesen wäre.



Aus Heine's Buch der Lieder, illustrirt von Grot Johann Grote

Zu dem sehr thätigen Grot Johann führt uns ein großes schönes Werk zurück, welches „weite Welt und breites Streben" in den Kreis seiner Betrachtung zieht. Es gemahnt an die schweren Verluste, die das deutsche Volk im Lauf des Jahres erfahren hat, indem es uns die erhabenste Herrschergestalt dieses Jahrtausends vors geistige Auge stellt. „Kaiser Wilhelm und seine Zeit" schildert Bernhard v. Kugler in einem reich ausgestatteten Foliobande [1]) und zeigt,

1) Berlin, Hofmann & Co. 4°. Geb. 10 M.

1) München, Verlags-Anstalt für Kunst und Wissenschaft, geb. 20 M.

indem er kunstvoll die schnellwechselnden Zeitbilder des 19. Jahrhunderts vor uns entrollt, auf diesem Grunde die stetig aufstrebende durch alle Wirrnisse mit Sicherheit sich findende Gestalt des Prinzen, des Regenten, des Königs und des Kaisers, die am Schlusse blendenden Glanz über alle Welt hin ausstrahlt. Die Illustration dieses Werkes lag zum größten Teile in den Händen zweier Künstler. Grot Johann hat sich der frühen Zeit angenommen und ist seiner Aufgabe durchaus gerecht geworden. Als die königlichen Prinzen im Jahre 1827 den greisen Goethe besuchten, äußerte dieser seine Freude über so „verschiedenartig wohlgebildete Königssöhne". Man glaubt dies Wort gern und mag gleiche Freude äußern, wenn man die mit Geschmack und zeichnerischer Gewandtheit ausgeführten Abbildungen nach Grot Johann durchsieht. Nach diesem Künstler haben F. Amling und C. Röchling den Hauptanteil an der Illustration. Ihr Hauptaugenmerk ist vornehmlich auf malerische Wirkung gerichtet. Von Th. Rocholl rühren die Initialen mit lebhaft bewegten Einzelfiguren her, welche ganz vorzüglich sind und den Menzelschen nahe kommen. Überhaupt ist die ganze Durchführung des Werkes eine einheitliche und gediegene, der Text würdig und schlicht, aber von patriotischem Geiste erfüllt.



Aus Marvel, Träumereien eines Junggesellen. Hofmann & Co.

Unter den verschiedenartigen Gaben, welche uns noch auf den heurigen Weihnachtstisch gelegt wurden, sind manche, die wir gern ausführlicher empfehlen möchten, aber der knapp bemessene Raum zwingt zur Selbsteinschränkung und läßt nur ein kurzes Verweilen bei den einzelnen Stücken zu.

Ein lieber und freundlicher Gast ist P. K. Rosegger, der diesmal im Sonntagsstaate einhergeht [1]). Kleider machen Leute, das wird Rosegger am besten wissen; er wird nunmehr sein Plätzchen neben anderen deutschen Dichtern im Bücherschrank bekommen, die das Schicksal des Illustrirtwerdens ereilt hat. Seine Popularität ist damit gewissermaßen offiziell beglaubigt; seine Poesie erhält durch den massenhaften Bilderschmuck (die gesammelten Werke enthalten 600 Abbildungen in Holzschnitt) die höchste Würde, die ihm von Verlags wegen zu teil werden kann.

Ein Held der Nadel, in anderm Sinne freilich als Rosegger, ist auch William Unger, von dessen Radirungen aus der Braunschweiger Galerie eine dritte Auflage erschienen ist [2]). Von seiner Meisterschaft ist in dieser Zeitschrift schon so oft die Rede gewesen, daß wir füglich jedes neue Lob sparen können, zumal die Blätter ihre alte Kraft bewahrt haben. Als Unger an jenen Blättern arbeitete, war die Kunst des Radirens in Deutschland fast unbekannt. Jetzt schaffen allerorten Künstler in dieser Technik; keiner der Schüler hat aber bisher dem Meister Unger den Rang streitig machen können. In Wien und in München, in Düsseldorf, Berlin und Weimar streben einzeln und vereinigt viele Künstler unermüdlich nach höherer Vollendung.

Die Gesellschaft für Radirkunst in Weimar und Leipzig ist dies Jahr mit einigen Publikationen her-

1) Gesammelte Werke mit Illustrationen von Greil und Schmidhammer. Wien, Hartleben. 75 Liefgn. à 50 Pf.

2) E. A. Seemann. Auf chines. Papier, geb. 20 M., auf weißem Papier, geb. 15 M.

vorgetreten, welche zeigen, daß dieses Streben von Erfolg gekrönt ist. Das heurige „Jahrbuch der Gesellschaft“ [1], die „Radirungen weimarischer Künstler“ [2]) und die „Reiterbilder“ von Ahrendts und H. W. Schmidt [3]) zeigen den stetigen Fortschritt, den die Radirung in Weimar genommen hat. Die Reiterbilder stechen besonders durch Lebendigkeit der Darstellung und korrekte Zeichnung hervor und verdienen weite Verbreitung

Trotz der trüben Diagnose, welche unlängst dem Kupferstich in den deutschen Landen gestellt wurde, giebt es noch genug kühne Unternehmer, die sich durch unheilverkündende Rufe nicht abschrecken lassen, ihr Heil mit dem Grabstichel zu versuchen. Einer mühsamen aber lohnenden Arbeit hat sich in den letzten Jahren Alfred Krauße unterzogen, als er es unternahm, eines der großen Bilder von Alexander Calame, welche das Leipziger Museum besitzt, in großem Maßstabe zu stechen. Der Gegenstand ist ein würdiger, fast erhabener; ein paar stämmige Baumriesen, die mit Wind und Wetter kämpfen, sind auf dem Bilde so wahr und schön dargestellt, daß sie dem Beschauer ein fast dramatisches Interesse abnötigen. Die düstre Stimmung, welche über dem gewaltigen Schauspiel hängt, ist gut getroffen, auch die feuchte, sturmgepeitschte Bodenfläche mit Geschick wiedergegeben. Der Baumschlag allein hätte wohl etwas mehr Durcharbeitung erfordert, da er auf dem Originale von besonderer Feinheit ist. Das große und schöne Blatt wird sich sehr gut zum Wandschmuck eignen, weil es auch in der Entfernung die großartige Konzeption des Gemäldes erkennen läßt.

Unter den bunten Gaben des Weihnachtsmarktes fallen noch zwei farbige Blätter auf, denen wir wenigstens eine empfehlende Bemerkung angedeihen lassen wollen. Das eine zeigt den Marktplatz zu Breslau mit dem malerischen Rathause, dessen gotisches Spitzenkleid sich als eine hervorragende Stilblüte mittelalterlicher Baukunst darstellt. Der Farbendruck ist sorgfältig ausgeführt und erhebt sich trotz seines billigen Preises 6 Mark weit über die lithographische Mittelmäßigkeit. Das zweite Blatt ist ein Farbenholzschnitt nach einem Engel von Fiesole (Verlag von J. Schmidt, Florenz) von H. und R. Knöfler in mustergültiger Weise ausgeführt.

Unserem Rundgang um den Büchertisch würde die Hauptsache mangeln, wollten wir nicht noch einiger Gaben gedenken, die für die Kinderwelt abfallen. Etwas Neues in Idee und Ausführung bietet die Verlagsbuchhandlung von E. Twietmeyer in dem Werke Jung Japan beim Spiel. [1]) Es ist ein Leporello-Album mit Buntdrucken nach japanischen Originalen, welche Spielscenen darstellen. Das Buch soll zum Nachspielen anregen und bringt deshalb zugleich Erklärungen und Spielreime für das kleine Volk. Die ganze Erscheinung und Art des Albums ist hübsch und von anderen Jugendschriften verschieden und wird überall Glück machen. — Ein treffliches Geschichtenbuch mit Farbendrucken nach Aquarellen von Herm. Vogel in Plauen bringt der ebengenannte Verlag in dem Werke „Laßt Euch erzählen!“ von Dietrich Theden. Der Verfasser genießt bereits einen Ruf als Jugendschriftsteller; sein früher im selben Verlag herausgegebenes Buch „Fürs Kind“ erwarb sich allgemeinen Beifall. Der Illustrator Herm. Vogel ist auch sonst eifrig thätig und hat unter anderen des alten Musäus prächtige Phantasien mit neuen Bildern ausstaffirt (Märchen, bearbeitet von M. Müller, Thienemanns Verlag in Stuttgart). — Unter den Bilderbüchern ist eines von Dieffenbach und Mohn, betitelt Nesthäkchens Zeitvertreib (Heinsius, 5 M.) zu erwähnen, das sowohl in Ansehung des Textes als auch des Bilderschmuckes alles Lob verdient. A. Sn.

1) 14 Blatt Gr. Fol. Auf chines. Papier 28 M.; auf Velin Papier 20 M.

2) 12 Blatt in Mappe 25 M.

3) 10 Blatt in Mappe 20 M.

1) Preis 6 Mark

Kunstlitteratur und Kunsthandel.

W. **Der 14. Kunstlagerkatalog von F. Meyer in Dresden,** der jüngst erschienen ist, verzeichnet in 2400 Nummern Kupferstiche, Radirungen und Holzschnitte älterer und neuerer Meister; Kunstsammler aller Richtungen werden denselben nicht fruchtlos durchblättern, da der genannte, in seinem Fache wohl bewanderte Kunsthändler für ebenso vorzügliche wie besterhaltene Kunstware sorgt, welche auch den Mappen der höchst wählerischen Sammler zur Zierde gereichen kann. Es ist uns nicht möglich, selbst auf das Beste des Guten insbesondere einzugehen, da die Aufzählung selbst nur der Künstler einen großen Raum beanspruchen würde. Es genüge, die Kunstfreunde auf den trefflich redigirten Katalog aufmerksam gemacht zu haben.

Personalnachrichten.

x. — **Adolf Oberländer**, dem bekannten Zeichner der „Fliegenden Blätter“ ist anläßlich seines 25jährigen Künstlerjubiläums vom Prinzregenten von Bayern die Ludwigs-Medaille (Abteilung für Kunst und Wissenschaft) verliehen worden.

*** **Der Direktorialassistent an der Berliner Nationalgalerie, Dr. von Donop,** hat den Professortitel erhalten.

Sammlungen und Ausstellungen.

A. R. **Die am 2. Dezember eröffnete 27. Sonderausstellung der Berliner Nationalgalerie** ist dem Andenken der Maler Adalbert Begas (1836—1888) und Wilhelm Riefstahl (1827—1888) gewidmet. In größerem Umfange als gewöhnlich ist es der Direktion dieses Mal gelungen, ein so reiches Material von Gemälden, Skizzen und Studien jeglicher Art zusammenzubringen, daß wir eine vollständige, in jedem Zuge durchgeführte Charakteristik der beiden Maler erhalten. Beide sind einem langjährigen Leiden zum Opfer gefallen, das jedoch auf die letzten Stadien ihrer künstlerischen Thätigkeit nicht von Einfluß gewesen ist. Der Anblick

eines langsamen Verfalls künstlerischer Kraft ist uns also erspart; zugleich aber wird durch die Ausstellung von neuem das Bedauern über den frühzeitigen Verlust zweier Künstler rege, von denen der eine sich durch die Liebenswürdigkeit und Vielseitigkeit seines Talents ein freundliches Andenken gesichert hat, während dem anderen ein Ehrenplatz in der neueren deutschen Kunstgeschichte gebührt, den er sich durch den Ernst seiner Gesinnung, die ursprüngliche Kraft seiner Darstellung und durch die Begründung einer eigenartigen Gattung der Malerei erworben. Freilich bietet uns die Ausstellung keine großen Ueberraschungen, da die Hauptthätigkeit der beiden Künstler in die letzten 25 Jahre fällt und das Ausstellungswesen unserer Zeit kaum irgend ein künstlerisches Erzeugnis lange im Verborgenen duldet, und diese Ueberraschungen werden in Zukunft noch geringer werden, da die Künstler jetzt schon bei Lebzeiten für Kollektivausstellungen ihrer Werke sorgen. — Adalbert Begas war ursprünglich Kupferstecher und als solcher schon einige Zeit thätig gewesen, ehe er sich, durch Studien und Kopien nach Gemälden des Louvre veranlaßt, der Malerei widmete. In Weimar arbeitete er 1862 im Atelier Böcklins, welcher insofern von Einfluß auf Begas gewesen ist, als letzterer gern seine nach italienischen Motiven komponirten Landschaften mit Nymphen, Satyrn, Amoretten und Kindern staffirte. Er begann seine Laufbahn mit Kopien nach alten Meistern, insbesondere nach den Venetianern, welche letztere auch die Bildung seines eigenen malerischen Stiles beeinflußten. Seine Kopien nach Murillo's „Heil. Antonius mit dem Christuskinde" in Berlin, nach Tizians „Irdischer und himmlischer Liebe" und Raffaels „Heil. Cäcilie" galten Ende der sechsziger Jahre, wo sie entstanden, als Muster treuer Nachbildungen, und die erstgenannte ist auch heute noch dieses Ruhmes würdig, nachdem unsere Anforderungen inzwischen erheblich höher gespannt worden sind. Adalbert Begas war ein mehr nachempfindendes als eigene Wege suchendes Talent. Seinen Bildnissen, seinen mythologischen und allegorischen Figuren, unter denen „Das deutsche Lied", „Das Volkslied", „Preziosa", „Pomona", „Psyche" und „Des Lebens Sommer", eine nackte weibliche Halbfigur vor einem Spiegel, am bekanntesten geworden sind, fehlt ein originaler Zug. Kräftiger in der Farbe, harmonischer im Ton sind seine Landschaften, seine italienischen Straßenansichten mit Figuren und seine Architekturstücke gehalten. Es scheint fast, als ob seine zweite Gattin, die Malerin Luise Parmentier, welche sich 1877 mit ihm vermählte, auf die Kräftigung und feinere Ausbildung seines koloristischen Sinnes fördernd eingewirkt hat. Wenigstens sind seine Schöpfungen aus dem letzten Jahrzehnt seines Lebens, unter denen sich auch ein Paar Stillleben von glänzender Wirkung und bei ihm seltener Breite und Energie des Vortrags befindet, nach der koloristischen Seite den Arbeiten aus den sechsziger und dem Anfang der siebziger Jahre überlegen. — Ueber Riefstahls Schaffen verbreitet die Ausstellung insofern ein neues Licht, als wir durch sie zum erstenmal erfahren, welchen Aufwand von Fleiß und Mühe der Künstler der figürlichen Staffage seiner Gebirgslandschaften, seiner römischen Straßenansichten und architektonischen Innenbilder gewidmet hat. Man darf wohl sagen, daß eine jede der Figuren auf seinen großen feierlich gestimmten Bildern aus dem Hochgebirge, der „Feldandacht Passeier Hirten" (1864), dem „Allerseelentage auf einem Bregenzer Friedhofe" (1869), der „Trauerversammlung vor einer Kapelle im Appenzeller Hochgebirge" (1873), der Segnung der Alpen" (1881) und den „Glaubensboten in den rhätischen Alpen", auf einer Naturstudie beruht, und auf diesen Vorarbeiten ist unzweifelhaft ein großer Teil der tiefen Wirkung begründet, welche gerade die Figuren auf den Gemälden Riefstahls machen, der seinem Bildungsgange nach in erster Linie Landschafts- und Architekturmaler war. Obwohl er bei der Ausführung der Köpfe nur selten Gelegenheit hatte, in die Tiefe zu gehen, sondern in ihrem Ausdruck bloß ganz allgemein die Gesamtstimmung widerspiegelte, sind die Studien doch auch in Bezug auf den physiognomischen Ausdruck und die psychologische Charakteristik von einer Schärfe und Feinheit, die einem Knaus, mit welchem sie auch in der technischen Behandlung verwandt sind, zur Ehre gereichen würden. Es sind Männer und Jünglinge, Frauen und Mädchen aus Appenzell, dem Passeierthal, dem Bregenzer Wald, aus St. Leonhard und andern Orten Tirols und der Schweiz, tiroler und italienische Kapuzinermönche, welche letztere er zu seinen Bildern „Im Refektorium eines schwäbischen Klosters", „Das Pantheon in Rom mit Leichenbegängnis" und „Forum Romanum mit Kapuzinermönchen" verwendet hat. Von nicht geringerem Fleiße zeugen seine zahlreichen Ölstudien und -Skizzen nach landschaftlichen und architektonischen Motiven, unter denen die große, völlig durchgeführte Studie nach dem ganz mit Holztäfelung bekleideten „Anatomischen Theater zu Bologna" (Gemälde in der Dresdner Galerie) den Preis verdient. Aus dieser gewissenhaften Thätigkeit mühsamer Vorbereitungen erklärt es sich, daß die Zahl der Gemälde Riefstahls eine verhältnismäßig beschränkte ist.

E. B. **British Museum.** Unter den neuesten Erwerbungen des Department of Greek and Roman Antiquities ist ein großer bemalter Krater aus dem Anfange des 2. Jahrhunderts n. Chr. bemerkenswert, weil er eine archäologische Streitfrage entscheidet. Seine Bemalung kopirt das berühmte von Plinius beschriebene Gemälde des Zeuxis: „Der kleine Herkules erdrosselt die Schlangen". Apoll erscheint im Mittelpunkt der Komposition nach isthmischer Art mit langen Ringellocken, ein Zug, der das Bild der thebanischen Schule zuweisen läßt. Dem Beschauer zur Linken thront Jupiter, den die in höchster Angst für ihr Kind zitternde Alkmene um Hilfe anfleht, während der Gott offenbar für die dem Baby drohende Gefahr weniger Auge hat als für die hohen Reize der schönen Lady. Im Vordergrunde zu den Füßen der Götter, das will sagen auf der Erde, sehen wir Herkules und seinen Halbbruder: ersterer hat die ihn bedrohende Schlange kräftig an der Gurgel gepackt, so daß das große Reptil den Rachen weit aufsperrt und sich im Todeskampf auf dem Boden ringelt, wohingegen der Halbbruder erschrocken aufgesprungen ist, um vor seiner Angreiferin zu fliehen, während sich die weißhaarige Wärterin wie schützend über die Knaben beugt. In der Nähe gewahrt man Athene. Da dies offenbar ein einziges Gemälde ist, obwohl die Komposition (ähnlich wie in christlich-religiösen Bildern) zugleich im Himmel und auf Erden einsetzt, so haben diejenigen Unrecht, die in Plinius' Beschreibung zwei Gemälde des Zeuxis zu sehen glauben.

*** **Von Gemälden deutscher Künstler auf der Ausstellung zu Melbourne** sind, wie der „Frankfurter Zeitung" geschrieben wird, mehrere für die Bildergalerien von Provinzstädten in Viktoria angekauft worden. So hat die „Sandhurst-Fine Art Gallery" erworben: Franz Hochmann: „Pferdemarkt in einem deutschen Dorfe"; Friedrich Ortland: „Der Postillon"; Paul Borgmann: „Kegelspieler". Die „Art Gallery" von Warnambool hat erworben: Max Michael: „Porträt eines alten Mannes"; Felix Possart: „Die Pforte der Abtei zu Endelbrog"; Eduard Weichberger: „Frühlingsabend"; R. S. Zimmermann: „In der Küche"; Hermann Plathner: „Großmamas Lieblinge".

Vermischte Nachrichten.

*** **Die Genossenschaft der bildenden Künstler in Wien** hat die ihr von Paris zugegangene Einladung zur Beschickung der nächstjährigen internationalen Ausstellung zu Paris mit Stimmeneinhelligkeit abgelehnt.

*** **Die schon seit längerer Zeit bestehende Absicht des Grafen Schack**, München zu verlassen und seine berühmte Galerie zu schließen, soll, wie die „Münchener Neuesten Nachrichten" aus zuverlässiger Quelle erfahren, demnächst verwirklicht werden. Es verlautet zugleich, daß Graf Schack seine Galerie dem preußischen Königshause testamentarisch vermacht habe.

*** **Professor Werner Schuch** hat das Wandgemälde der Schlacht bei Leipzig in der östlichen Halle des Berliner Zeughauses vollendet. Gegenwärtig ist er mit der Ausführung einer Darstellung der Schlacht bei Leuthen für die Nationalgalerie beschäftigt

*** — **Das Standbild Kaiser Friedrichs III.**, welches der Bildhauer **Böhm**, ein geborener Wiener, Sohn des berühmten Medailleurs und Kunstsammlers, auf Befehl der Königin Viktoria ausführt, stellt den verstorbenen Monarchen in Kürassieruniform dar, über welche die Robe des Hosenbandordens geworfen ist. Die Hände des Kaisers sind auf seinen Säbel gestützt. Die Statue wird in der St. Georgs-

kapelle in Windsor dicht neben der des Königs der Belgier aufgestellt werden.

x. **Robert Diez**, der durch die Brunnenfigur des Gänsediebs allgemein bekannt gewordene Dresdener Genreplastiker, hat kürzlich das Gipsmodell für die eine der beiden Gruppen vollendet, welche dem Wasserbecken des öffentlichen Brunnens auf dem Albertplatze in Dresden Neustadt zu dienen bestimmt sind. Der Auftrag zu dem Werke fiel dem Künstler infolge eines Wettbewerbs vor etwa zehn Jahren zu. Es dauerte indes längere Zeit, ehe der Stadtrat zu einem entgiltigen Entschlusse bezüglich der Form des Brunnenstockes kam, nachdem das Konkurrenzprojekt von ihm verworfen worden war. Nunmehr wird die Ausführung nicht mehr lange auf sich warten lassen.

P. S. D. **Ueber die Lebensverhältnisse des Ingenieurs und Architekten Jan de Bodt** erfahren wir durch einen Brief seines Schwiegersohnes, geschrieben zu Ziesar am 24. Juli 1781 an Prediger Erman, den Dr. R. Beringuier, Mitglied des französischen Konsistoriums, im Archiv der französischen Kolonie zu Berlin gefunden hat, einiges Neue. Die Hauptquelle für Jan de Bodts Leben sind Heineckens Nachrichten von Künstlern und Kunstsachen, 1768, S. 16—19. Die neue Lebensbeschreibung giebt nun Folgendes an: „Bodt wurde 1675 in Paris geboren" (Heinecken sagt 1670). „Zwei Jahre alt, verlor er bereits seinen Vater. Unter Blondel besuchte er die Pariser Bauakademie und gewann schon mit 14 Jahren mehrere Preise." (Diese Nachrichten sind neu und machen die Annahme, daß Blondel nach Berlin gekommen sei und den ersten Plan zum dortigen Zeughause entworfen habe, noch wahrscheinlicher, als sie ohnehin schon ist.) „15 Jahre alt ging er nach Holland und wurde schon 1690 Artilleriehauptmann und Ingenieur. Hier machte er alle Schlachten und Belagerungen Wilhelms III. ruhmvoll mit. Im Jahre 1699 trat er in die Dienste Kurfürst Friedrichs III. von Brandenburg, der ihm die Aufsicht über die gesamten Staatsbauten übertrug." Hierin sind die Jahresangaben neu. Sonderbar ist, daß der englische Aufenthalt de Bodts hier gar nicht berührt wird, über den Heinecken Folgendes sagt: „Als Prinz Wilhelm den englischen Thron bestieg, nahm er Bodt mit sich, welcher in seiner Armee bis zum Kapitän avancirte, auch von ihm zu verschiedenen Geschäften, so zur Militärarchitektur gehören, gebraucht worden; denn hierauf hatte sich Bodt eigentlich gelegt, wiewohl er auch in der Civilarchitektur sehr geschickt war; wie er solches bei dem Bau des Schlosses zu Whitehall bewiesen, wovon er noch die Plans, Profils und Aufrisse mit nach Dresden gebracht hat." Whitehall ist nach dem Brande von 1697 nicht wieder völlig aufgebaut worden. Die königl. Residenz wurde nach dem St. James Palaste verlegt. Ob die erwähnten Pläne in Dresden noch vorhanden sind, wissen wir nicht; es ist aber sehr wohl möglich. — Die erwähnte Lebensbeschreibung fährt fort: „1704 wurde Jan de Bodt Brigadier und erster Ingenieur. Als solcher entwarf er den Plan zum Zeughause. Während seiner Abwesenheit zur Belagerung von Geldern hatten seine Neider es durchgesetzt, daß der Bau einem anderen übertragen wurde. Jedoch drohte derselbe infolge zu schwacher Fundamente einzustürzen. Man rief nun de Bodt zurück und übertrug ihm den Bau, wobei zunächst ein großer Teil des bisherigen Rohbaues abgetragen werden mußte. König Friedrich I. wollte durch ihn auch bereits eine große Hofkirche bauen lassen, als der Tod den König abrief." (Vom Zeughause sagt Heinecken nur, daß Bodt großen Anteil an dem kostbaren Bau gehabt habe; über die sonstige Bauthätigkeit berichtet Heinecken weit ausführlicher.) „1715 wurde Bodt Generalmajor und Kommandant von Wesel. 1728 ging er nach Dresden als Generaldirektor der Bauten und starb daselbst 1745 als General der Infanterie." Ueber diesen letzten Teil des Lebens de Bodts haben wir weit ausführlichere Nachrichten; das königl. sächsische Hauptstaatsarchiv zu Dresden bewahrt eine ganze Reihe von Briefen seiner Hand, auch sein Testament. Ueber seine Bauthätigkeit in Dresden ist ausführlich gehandelt in dem Buche: Barock und Rococo (Leipzig, E. A. Seemann).

Vom Kunstmarkt.

Auktion F. **Kayser** ꝛc. Amsterdam 4 bis 5. Dezember 1888. Roos & Co. Unbedeutende Auktion. Mit wenigen Ausnahmen lauter verdorbene, dazu mittelmäßige Bilder. Fast immer falsche Benennungen. Nur einiges sei genannt. Nr. 1. A. Adriaenssen. Schwaches Fischbild; unangenehme Komposition, dazu verputzt. Fl. 34. Nr. 11. Kein Bloemaert sondern Cornelis van Haerlem. Fl. 10. Nr. 13. Guter, Poelemburgh-artiger Breenbergh aus der mittleren Zeit: die Anbetung der Könige, etwas glatt. Fl. 295. Nr. 14 und 15. Breydel. Fl. 100. — Fl. 56. Nr. 19. Verdorbener Colonia. Fl. 23. Nr. 20. Kein Coorte sondern ruinirtes Bild des großen Stilllebenmalers Koets. Noch bezeichnet: Koets 163 . . . Ein herrliches Bild, bezeichnet Koets 1633 besitzt S. Excellenz Ritter de Stuers in Paris. Koets hat oft die Trauben in den Bildern des Pieter Claesz gemalt, und wohnte in Haarlem. Nr. 21. trug eine falsche Signatur des Thomas de Keyser, schlechte Kopie nach? Fl. 135. Nr. 28. Gutes altes süddeutsches Altarbild. Fl. 210. Nr. 34. Kein Gillig, sondern italienisch. Fl. 42 Nr. 35. Kein van Goyen. Vielleicht Knibbergen. Fl. 66. Nr 37. Wohl kein Hanneman; Art des Wieringa. Nr. 38. Zwei Porträts von Reynier de la Haye. Fl. 62. (Von diesem hier geringen Meister ist ein hübsches, feines Bildchen in der Bute Collection.) Nr. 40. Schwacher Pieter Claesz. Nr. 41. Kein de Heem, wohl Kuvenis oder C. Kruys (von dem letzteren ein Bild in Gotha; der Meister wohnte in Leyden). Fl. 140. Nr. 43. Schlechte Kopie nach einem echten Adriaen Brouwer, in meinem Besitz. Nr. 47. Bezeichnet: J. Horst me fecit 1572. Schwacher Nachahmer des Pieter Aertsen. Nr. 53. Falsch bezeichnet. Kein Camphuysen sondern ein Opperdoes. Von diesem Schüler des Govert Camphuysen erwarb das Ryksmuseum kürzlich ein ganz verdorbenes Bild. Nr. 57. Großer schwacher Lingelbach, Seehafen, bezeichnet: J. Lingelbach 1674. Fl. 400. Nr. 58. Sehr schwacher kleiner Martinus Nellius, aus dem Jahre 1709. Dieser Meister, dessen beste Bilder in Schwerin sind, zeigt in seinen späteren Bildern einen großen Rückgang. Nr. 59. N. Maes. Großes, männliches Bildnis, datirt 1670. Schwach. Fl. 700. Nr. 61. Meister in der Art des Lastman, Tengnagel ꝛc. Die Landschaft gut, Elshaimer-artig; die Figuren rot und roh. Nr. 65. Verdorbener Nic. Elias. Nr. 68. Schöner Moyaert; aus den vierziger Jahren, die Tiere besonders hübsch gezeichnet. (Fl. 300 für das Ryksmuseum.) Nr. 69. Sonderbarer, aber wohl echter Raphael Camphuysen, roh und nachlässig gemalt. Nr. 70. Kein Eglon van der Neer. Nach Ph. van der Kellen ein M. Naiveu. Neben allerlei Schwachem, besonders in der Zeichnung, hat dieses bordeeltge vieles Anziehende. Die Details sind fein und liebevoll ausgeführt. Leider verputzt Nr. 74. Kein Ostade sondern eigentümlicher Bega. Ansicht einer Straße; durch ein Thor sieht man die St. Bavokirche. Nette Figuren, gutes Halbdunkel. Nr. 75. Verdorbener Egbert van der Poel. Nr. 80. Guter Frans Post; Brasilianische Landschaft. Fl. 150. Nr. 83. Gute, alte Kopie nach einem frühen Rembrandt (Greisenkopf) von etwa 1628—30. Nr. 86. Bezeichnet: Balthasar Beschey, Jesus mit den Emmausjüngern, unter auffallend starkem Rembrandt-Einfluß. Nr. 89. Vielleicht Lelienbergh? Nr. 92 und 93. Zwei leidlich gute Stillleben des doch recht mittelmäßigen Harmen Steenwyck. Nr. 96. Bezeichneter C. Striep, nur der Hering sehr gut gemalt. Nr. 98. Leider verdorbener, sehr großer A. van den Tempel, mit sechs ganzen Figuren, in Lebensgröße. Nr. 101. Gutes, lebensgroßes Damenporträt, wohl von Pieter van Anraadt, schrecklich falsch Terburg (sic) bezeichnet. Fl. 2500. Nr. 102. Feines Blumenstück, wie ein van Aelst. Nr. 112. Ganz ruinirter, einst guter J. Victors. Nr. 115. Sehr feiner, schöner Thomas Wyck, Alchymist. Nr. 125. Sonderbarer, kleiner echt bezeichneter Cornelis Bisschop, eine musizirende Gesellschaft, mit sehr kleinen Figuren. Farbig, fast bunt, breit, etwas roh gemalt. Hiermit sei's für dieses Mal genug. Hoffentlich ist von einer nächsten Auktion etwas Erfreulicheres zu berichten.

A. **Bredius.**

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Schultz, Theodor. Die Gemälde der Schwabe-Stiftung in der Hamburger Kunsthalle. 8°. 83 S. Hamburg, C. Boysen. M. 1. —

Laloux, V., l'architecture grecque. 8°. 304 S. mit 261 Illustrationen. cart. Paris, Maison Quantin broch. Frcs. 3. 50, cart 4. 50.

Alt, Theodor, System der Künste. Mit Rücksicht auf die Fragen der Vereinigung verschiedener Künste und des Baustiles der Zukunft dargestellt. gr 8°. 260 S. Berlin, G. Grote'sche Verlagshandlung.

Oettingen, Dr. Wolfgang von, Die Ziele und Wege der neueren Kunstwissenschaft. 8°. 28 S. Marburg, N. G. Elwert'sche Universitätsbuchhdlg. M. — 60.

Leibig, Karl, Rokokomotive aus Schloss Hirschberg. 20 Bl. in Folio in eleganter Mappe. München, G. D. W. Callwey. M. 10. —.

Zeitschriften.

Allgemeine Kunstchronik. Nr. 48.
Zwei niederländische Meister der Radirnadel (W. Linnig sen. u. jun.). Von Schulte vom Brühl. — Berres im Künstlerhause. Von Dr. A. Nossig. — Budapester Herbstausstellung II. — Die Lotzschen Akademiefresken. Von Gustav Keleti Fortsetzung).

Christliches Kunstblatt. No. 12.
Eduard Steinle. — Der Freiberger Dom Von Opitz.

Zeitschrift für christliche Kunst. Heft 9.
Die Klosterkirche zu Boedingen Von W. Effmann — Die Farbengebung bei Ausmalung von Kirchen. Von St Beissel und Friedr. Stummel. — Ein Crucifixus aus karolingischer Zeit. Von G. Schönermark. — Kleinere Beiträge.

Die Kunst für Alle. Heft 5.
Die französische Ausstellung in Kopenhagen. Von H. Helferich. — Das Gerhardtsche Marmor-Kasein-Verfahren. Von E. Daelen.

Blätter für Kunstgewerbe. Heft 11.
Neue Ausstellungspraktiken. — Hausfleiss. Von B. B. — Umrahmung für ein Diplom. Von Andr. Trötscher. — Aquamanile in Bronze. Romanisch. Aus der Sammlung des Dr. A. Figdor in Wien. — Gebetbuchdeckel, Silber getrieben. Von E. Stanek. — Spiegelrahmen in amerikanischem Nussholz. Von F. Michel. — Loggiagitter, entw. von Schallhammer, in Schmiedeeisen ausgeführt von A. Milde. — Kelch in vergoldetem Silber. 18. Jahrh. Im Besitz der Genossenschaft der Goldschmiede in Wien.



Inserate.

Kunstausstellungen.

Die vereinigten Kunstvereine des süddeutschen Cyklus in **Regensburg, Augsburg, Ulm, Stuttgart, Heilbronn** am Neckar, **Würzburg, Fürth, Nürnberg, Bamberg** und **Bayreuth** veranstalten auch im Jahre 1889 **gemeinschaftliche permanente Ausstellungen,** unter den bereits bekannten, bei jedem Vereine zu erholenden Bedingungen für die Einsendungen, von welchen hier nur diejenige besonders hervorgehoben wird, daß alle Kunstwerke aus Norddeutschland nach **Bayreuth,** aus Westdeutschland nach **Heilbronn,** diejenigen aus dem Süden und aus München nach **Augsburg,** und diejenigen aus Oesterreich nach **Regensburg** einzusenden sind, und vorstehenden Turnus vor- oder rückwärts zu durchlaufen haben.

Die geehrten Künstler und Künstlerinnen werden daher zu zahlreicher Einsendung ihrer Kunstwerke mit dem Bemerken eingeladen, vor Einsendung von größeren und wertvolleren Bildern, unter Anzeige ihres Umfanges und Gewichtes, gefällige Anfrage stellen zu wollen; und werden zugleich in Kenntnis gesetzt, daß im Jahr 1887/88 die Ankäufe der Vereine und Privaten ca. 60000 Mark betragen haben.

Regensburg, im Dezember 1888. Im Namen der sämtlichen Vereine:

Der Kunstverein Regensburg (unter dem Protektorate Sr. Durchlaucht des Herrn Fürsten Albert von Thurn und Taxis).

Gemälde alter Meister.

Der Unterzeichnete kauft stets hervorragende Originale alter Meister, vorzüglich der niederländischen Schule, vermittelt aufs schnellste und sachverständigste den Verkauf einzelner Werke, wie kompl. Sammlungen und übernimmt Aufträge für alle grösseren Gemäldeauktionen des In- und Auslandes.

Berlin, W., (1)
Potsdamerstrasse 3 **Josef Th. Schall.**

Verlag des Litterarischen Jahresberichts (Artur Seemann) in Leipzig.

Vor kurzem erschien in meinem Verlage:



Von

Professor Dr. W. Marshall.

Mit Zeichnungen von **Albert Wagen** in Karlsruhe.

24 Bogen groß 8° mit zweifarbigem Drucke.

Preis 8 Mk., geb. 10 Mk.

Der durch seine geistreichen gemeinverständlichen, auf streng wissenschaftlicher Grundlage beruhenden Vorträge in vielen Orten wohlbekannte und beliebte Gelehrte behandelt in dem vorliegenden Werke eine Reihe der anziehendsten naturwissenschaftlichen Probleme. Aehnlich wie die großen englischen Naturforscher, welche durch vorzügliche allgemein verständliche Werke berühmt sind, geht der Verfasser von alltäglichen wohlbekannten Erscheinungen in der Natur aus und sucht ihre Ursachen und Wirkungen in höchst anregender Weise zu erklären. Er räumt vielfach mit veralteten, landläufigen Vorstellungen auf, verwertet die jüngsten Ergebnisse naturwissenschaftlicher Forschung und giebt auch mit großem Scharfsinn und genauer Sachkenntnis neue, überraschende Erklärungen. Dabei ist seine Darstellung durch prächtigen Humor und Witz gewürzt.

Albert Wagen in Karlsruhe hat zu dem Werke eine Reihe vortrefflicher Zeichnungen geliefert, die dem eleganten Werke zur Zierde gereichen.

Zu beziehen durch alle Buchhandlungen.

[5. Auflage] **DER CICERONE** [1884]

Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens von **Jacob Burckhardt.** Fünfte, verbesserte und vermehrte Auflage. Unter Mitwirkung von Fachgenossen besorgt von **Wilhelm Bode.** 3 Bände. broch. M. 13. 50.; geb. in Calico M. 15. 50.

Kupferstichsammlern

stehen auf Verlangen Exemplare meines soeben erschienenen

Kunstlager-Kataloges XIV,

worin 2104 Nummern Radirungen, Kupferstiche und Holzschnitte älterer und neuerer Meister verzeichnet sind, umsonst zu Diensten.

Dresden, 22. November 1888.

Franz Meyer, Kunsthändler
Seminarstrasse 7.

Der Liller Mädchenkopf

(Tête de cire du temps de Raffael),

in Wachs farbig und getreu dem Original im Museum Wicar zu Lille nachgebildete Büste.

Vergl. Zeitschr. f. bild. Kunst Jahrg. 21. Heft 1.

Höhe 50 cm. Preis M. 50. Verpackung M. 3.

Zu beziehen von (14)

Fritz Gurlitt, Kunsthandlung,
Berlin, W. 29 Behrenstrasse.

P. Schumann. Museum der

ITALIEN. MALEREI.

1657 Originalphotographien. M. 5000.

Prospekt gratis.

Einzelne Meister: 9 Giorgione. M. 53. 25. — 14 Palma Vecchio. M. 72. 30. — 59 Tiziano. M. 407. 90. — 17 Tintoretto. M. 45. 60. — 46 P. Veronese. M. 166. 80. — 32 Carracci. M. 35. 80. — 34 G. Reni. M. 137. 10. — 14 Domenichino. M. 54. 40. — 17 Guercino. M. 56. 85. —

A. GUTBIER, Kunstverlag Dresden.

Ludw. Richter.

Wir besitzen aus des Meisters Nachlafs eine grössere Anzahl mehr oder minder ausgeführte **Original-Studien.** Dieselben stellen wir gern Liebhabern zur Auswahl zu Dienst und versenden auch Verzeichnisse.

v. Zahn & Jaensch. Dresden.
Buchhandlung u. Antiquariat.

Hierzu eine Beilage des Verlags des Litterarischen Jahresberichts (Artur Seemann) in Leipzig betr. verschiedene Verlagswerke, sowie (nur für einen Teil der Auflage) von H. Welter in Paris: Catalogue mensuel No. 24.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers **E. A. Seemann.** — Druck von August Pries in Leipzig.

24. Jahrgang. 1888/89. — Nr. 11. 20. Dezember.

Kunstchronik

Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

Herausgeber:

Carl v. Lützow und Arthur Pabst

Wien, Theresianumgasse 25. — Köln, Kaiser-Wilhelmsring 22a

Expedition:

Leipzig: E. A. Seemann, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. Kühl, Jägerstr. 73.

Die Kunstchronik erscheint von Oktober bis Ende Juni wöchentlich, im Juli, August und September nur aller 14 Tage und kostet in Verbindung mit dem Kunstgewerbeblatt halbjährlich 6 Mark, ohne dasselbe ganzjährlich 8 Mark. — Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler in Leipzig, Wien, Berlin, München u. s. w. an.

Aus dem Wiener Künstlerhause.

Anfang Dezember 1888.

* Es ist wieder frisches Leben eingekehrt in die schönen Räume des Künstlerhauses. Nur die langweiligen Hamiltons erinnerten noch bis vor kurzem an die sterile Sommercampagne. Alle anderen Säle des Neubaues haben sich inzwischen mit großen Zugstücken oder in sich abgeschlossenen Sammlungen von Kabinetbildern und zahlreichen sonstigen Novitäten gefüllt, so daß wir Mühe haben, alles in einen Bericht zusammenzufassen.

Im Fond des Mittelraumes hängt die Riesenleinwand mit der jüngsten Schöpfung Jan Matejko's: „Kosciuszko bei Raclawice". Es ist die Darstellung eines jener heldenmütigen Kämpfe, welche dem Untergange Polens vorangingen. Am 14. April 1794 schlug der polnische Nationalheld, eine der edelsten und glänzendsten Erscheinungen jener verhängnisvollen Tage, mit einem Haufen von 4000 Milizen, die zum Teil nur Sensen und Piken als Waffen trugen, ohne jede Artillerie das an Zahl überlegene russische Heer in die Flucht und gab damit das Signal zur Erhebung Warschau's. Matejko stellt den Moment unmittelbar nach der Schlacht dar, in welchem der siegreiche Feldherr von den Seinen begrüßt wird. Rechts im Mittelgrunde steht Glowacki, der Befehlshaber der Sensenmänner, auf eine der eroberten russischen Kanonen gestützt. Andere polnische Führer, teils verwundet, teils ermattet vom heißen Kampf, gruppiren sich links und im Vordergrunde um den Feldherrn, der von seinem Streitroß herab den jubelnden Scharen dankt, das Haupt entblößend. Im fernen Hintergrunde rechts flüchten die letzten russischen Heereskörper. Eine Fülle von markanten Persönlichkeiten, von dramatisch geschilderten Episoden beschäftigt den Blick des Beschauers. Aber man kann nicht sagen, daß dieselben sich störend vordrängen, wie auf manchen anderen Bildern des Meisters. Die Hauptfigur und die Bedeutung des Moments treten sofort klar hervor, die Komposition ist ebenso übersichtlich wie lebendig, die Behandlung ungemein derb und kraftvoll. Nur der malerischen Gesamthaltung des Bildes hätte man mehr einheitliche Geschlossenheit wünschen mögen. Die bekannte Kurzsichtigkeit Matejko's macht sich darin wieder fühlbar. Es flammt und zuckt überall wie ein unheimliches Wetterleuchten, was zwar dem geschilderten Momente ganz entsprechend erscheint, aber der Wirkung des Gemäldes im Ganzen Eintrag thut. Immerhin zeugt das Bild in eminenter Weise von der bedeutenden Kraft des Meisters; es ist mit dem Herzblut gemalt und muß ohne Bedenken den fesselndsten und hervorragendsten Schöpfungen der modernen Geschichtsmalerei zugezählt werden.

Der Säulensaal des Mittelbaues enthält eine Sammlung von Studien und ausgeführten Aquarellen einheimischer und auswärtiger Meister, unter denen vornehmlich eine Auswahl köstlicher Wasserfarbenmalereien von Hans Gude die Blicke fesselt. Es sind Ansichten aus der skandinavischen Heimat des Meisters, aus Norddeutschland und aus Schottland, zum Teil höchst einfach im Grundmotiv, zum Teil von pikantem Reiz in dem Zusammenwirken landschaftlicher und architektonischer Elemente, durchweg aber von jener intimen Lebens- und Naturempfindung durchdrungen, welche den Landschaftsmaler ersten Ranges

kennzeichnet. Die schönsten der Blätter, welche alle nicht übermäßig hoch im Preise stehen (2—300 Fl. etwa), waren gleich in den ersten Tagen der Ausstellung von hiesigen Liebhabern angekauft (so die Weide am Wasser und das Schloß am Loch Awe in Schottland), und es sollte uns wundern, wenn sie nicht sämtlich in Wien blieben.

Wir durchschreiten die kleinen Säle links, in welchen Franz Alt und J. v. Beres ganze Sammlungen ihrer ansprechenden Studien und Skizzen ausgestellt haben, und stehen in dem zu einem förmlichen Kunsttheater umgeschaffenen „deutschen Saal" welcher Victor Tilgners plastisches Projekt für die Umgestaltung des Rathausparkes enthält. — Es mögen etwa 12—15 Jahre verflossen sein, seit die ersten Beratungen über die Anlage dieses architektonisch glänzendsten Platzes im neuen Wien gepflogen wurden. Ein vom Bürgermeister Felder einberufenes Komitee, dem u. a. die bedeutendsten Architekten und Kunstgelehrten Wiens angehörten, sprach sich für eine vorwiegend architektonische Lösung der Platzanlage, d. h. für einen regelmäßig angelegten Park mit geraden Verbindungswegen, symmetrisch angeordneten Brunnen, Sitzplätzen u. dergl. aus. Die Mitte vor dem Rathause blieb einem großen Denkmal vorbehalten. Dieser gewiß im Wesentlichen zutreffende Vorschlag ist nur zur Hälfte verwirklicht worden. Der damalige Stadtgärtner Siebeck hat aus dem Rathausplatz einen Park gemacht, der als Garten sehr schön und erfrischend, aber inmitten von vier großen Monumentalbauten und als Centrum eines stets wachsenden Verkehrs nicht praktisch ist. Das Bedürfnis einer Änderung des Bestehenden macht sich daher seit längerer Zeit fühlbar.

Ein angesehener Wiener Kunstfreund, Baron Leitenberger, stellte unserem rühmlichst bekannten Bildhauer Tilgner die Mittel zur Verfügung, um ein von ihm entworfenes Projekt plastisch darzustellen. In der Größe von 1:24 der Natur (etwa 15 Meter lang) sehen wir den Platz in einen Park nach altfranzösischem Muster umgewandelt, mit figurenreichen Brunnen, schlanken Taxusbäumchen, niedrigen beschnittenen Hecken, Blumenbeeten in regelmäßig gewundenen Linien, dazwischen bekieste Wege, von Steinbrüstungen begleitet, an den beiden Enden zwei säulengetragene Wandelbahnen und in der Mitte gegen den Ring zu ein großes, von einem Baldachin überragtes Monument. Die drei mächtigen Bauten, welche den Platz umsäumen, Parlament, Rathaus und Universität, sind nebst den sie verbindenden Häusergruppen als Umrahmung dazu gemalt. Der Standpunkt ist vor dem neuen Burgtheater angenommen. Es ist unleugbar ein überraschendes Ensemble, das als verkörperter Gedanke eines patriotischen Kunstfreundes gewiß alle Anerkennung verdient.

An die Ausführung des Projektes wird jedoch im Ernst wohl niemand denken wollen. Ganz abgesehen davon, daß der plastische Teil des Entwurfes jeder Originalität entbehrt — es sind dazu bei einem halben Dutzend einheimischer und auswärtiger Monumente denn doch gar zu handgreifliche Anleihen gemacht — so würde die Wiener Bevölkerung sich schwerlich einen so sonnigen und staubigen Platz mit diesen niedrigen, kleinlichen Zierpflanzen und Hecken an Stelle des grünen Rathausparkes gefallen lassen. Auch die Tilgnerschen Wandelbahnen, selbst wenn man sie rückwärts verglasen wollte, böten uns nur einen ärmlichen Trost für die in Wien schmerzlich vermißten Arkadengänge. Zu einer Anlage, wie sie den Parisern in ihrem Palais Royal, den Münchenern in ihrem Hofgarten geboten ist, kann auf dem Rathausplatze nun und nimmermehr die Möglichkeit geschaffen werden. Das muß dem im Werke begriffenen Zukunftswien mit seinem neuen Boulevard und seiner neuen Radialstraße vorbehalten bleiben. Das Einzige, was man dem Siebeckschen Park ernsthaft wünschen muß, ist eine bessere Kommunikation für die Hauptverkehrslinien und die Anlage schöner, mit Plastik reich ausgestatteter Brunnen. Die letzteren denken wir uns aber nicht als billige Nachahmungen der Fontainen auf der Piazza Navona oder von Versailles oder Schönbrunn, mit ihren barocken Wassergöttern und Najaden, sondern als wahrhaft moderne Schöpfungen von origineller Erfindung, um endlich auch auf diesem Gebiete von der gedankenlosen Zopfsimpelei loszukommen.

Das Künstlerhaus enthält ferner zwei Nachlaßkollektionen eines ungarischen und eines österreichischen Landschafters, deren Durchsicht dem Kunstfreunde mannigfachen Genuß gewährt. Ein Saal im Parterre umfaßt die Studien und Skizzen des trefflichen G. v. Meszöly, lauter kleine, fein gestimmte Bildchen von der schlichtesten, aber zum Herzen sprechenden Poesie, in deren oft nur hingehauchten Tönen eine echte, tiefe Naturempfindung atmet. — Umfassender nach Zahl und Stoffgebiet ist der im oberen Mittelsaal vereinigte Nachlaß des uns im letzten Sommer plötzlich entrissenen Leopold Munsch (geb 15. Juni 1826). Die reiche Schönheit der österreichischen Alpenwelt, der liebliche Wiener Wald, die wildromantischen Donauufer, die blauen Seen des Salzkammergutes, die gewaltigen Gletscher Tirols, die sonnigen Küsten der Adria, alles liegt in diesen frisch und lebendig aufgefaßten Studien, Zeichnungen, Aquarellen und Ölbildern vor uns ausgebreitet. Vorzugsweise aus den kleinen Ölgemälden mit Motiven aus den Alpen und dem niederösterreichischen Wald=

gebiete spricht Munsch's Talent mit unmittelbar fesselnder Überzeugungskraft. Die ganze Sammlung kommt in diesen Tagen durch Herrn J. C. Wawra unter den Hammer und wird gewiß ihren Anwert finden.

Auch unter den einzelnen Neuigkeiten der permanenten Ausstellung, für welche das Künstlerhaus in den kleineren Sälen und Zimmern des Neubaues jetzt ein sehr günstiges Lokal besitzt, findet sich noch manches Beachtenswerte, auch zu Festgeschenken Geeignete. So z. B. die reizvollen kleinen Landschaften von E. v. Malchus, Zetsche, Meld. Fritsch, Olga Wisinger-Florian, die Blumenstücke und Stilllebenmalereien von Schuster und Camilla Friedlaender, die Genrebilder von Emil v. Strecker, Temple u. a. Eine köstliche Uferpartie von Ed. v. Lichtenfels und zwei vollendet ausgeführte Studien aus Ägypten von Marie Müller, der feinbegabten Schwester unseres berühmten Orientmalers, wurden in diesen Tagen von Sr. Majestät dem Kaiser angekauft. Mit zwei vortrefflichen Porträts junger Damen kündigt Alex. Golz, der ehemalige Schüler Feuerbachs, nach mehrjährigem Aufenthalt in München seine Rückkehr nach Wien an. Die offenbar von Herkomer inspirirten, licht in licht gemalten Bildnisse sind von sprechender Wahrheit und feiner Farbenempfindung und bekunden gegenüber den älteren und neueren historischen Gemälden des Künstlers einen erfreulichen Fortschritt.

Pariser Eindrücke.

I.

Wenn ich hiermit mein Versprechen einlöse und Ihnen über meine diesjährige Fahrt nach Paris einen kleinen Reisebericht erstatte, so bitte ich von vorneherein, darin keine weltüberraschenden Entdeckungen oder kritische Erörterungen über den Stand der französischen Kunst zu erwarten.

Es sind schlichte Notizen eines ruhigen Beobachters, Spiegelbilder der mannigfachen Eindrücke, welche der Fremde in der buntbewegten Weltstadt heute empfängt. Das politische Tischtuch ist seit langem zwischen uns Deutschen und unsern westlichen Nachbarn entzweigeschnitten, und die neuesten Paßplackereien sind auch nicht gerade geeignet dazu, daß sich die getrennten Fäden wieder zusammen finden. Ist es ja doch der ausdrückliche Wille der Machthaber, die Kommunikation mit Frankreich möglichst zu beschränken, ja, wenn es anginge, ganz aufzuheben, damit die geschlagenen Wunden in der Abgeschlossenheit ruhiger vernarben können. Nun — Gott gebe es, daß die Maßregel vom Erfolg gekrönt werde! Bis dahin aber — und es dürfte noch einige Zeit dauern — müssen wir, um mit der Seinestadt im Kontakt zu bleiben, unseren Weg über Basel nehmen: die französischen Revisoren in Petit-Croix sind die gefälligsten Leute von der Welt und passe-par-touts kennt man nur vom Hörensagen. Es sei damit gesagt, daß trotz der deutschen Grenzsperre also Paris noch zu erreichen ist, und sogar recht billig und angenehm! Auf dem Münchener Centralbahnhof löst man sein Rundreisebillet um 100 Mark, fährt über Basel an die Seine, und über Bingen-Frankfurt wieder zurück.

Wir halten des Wagenwechsels wegen kurze Rast in Zürich und bemerken, daß die beiden gipsernen Kolossallöwen am neuangelegten Hafen nunmehr in Stein gemeißelt eine bleibende Zierde der herrlichen Anlage bilden. Dann geht es die Höhenzüge des Jura hinan. Wir verlassen den Zug, um im alten Basel einzukehren.

Steigt man doch gern wieder einmal zu der alten Rheinbrücke hinab oder ergötzt sich auf der schattigen Domterrasse am Anblick des ruhig dahinflutenden Stromes und der an den Ufern friedlich gelagerten Stadt, die immer mehr und mehr sich in ein modernes Gewand hüllt. Altes Gemäuer wird fleißig niedergerissen, um Neubauten Raum zu verschaffen und reizvolle Anlagen drängen sich zwischen die Häusermassen. Der prächtige Münsterbau aber blickt, nunmehr vollständig restaurirt, stolz von der Höhe auf die Stadt hernieder. Und welche seltenen Genüsse bietet dem Kunstfreunde das Museum mit seinen Holbein-Schätzen! — Als man vor etwa fünfzehn Jahren in Paris daranging, ein umfassendes Vorlagenwerk für das Figurenzeichnen an höheren Kunstschulen herauszugeben und Gérôme die Auswahl der Blätter übernahm, wurde Bargue, der treffliche Zeichner, zunächst nach Basel geschickt, um die berühmten Holbeinköpfe zu kopiren; sie zieren die Wände der Zeichenschulen in Frankreich, und wir beziehen die Blätter um teueres Geld von den Pariser Verlegern. Es ist dies charakteristisch für die Nation, die gewiß genug Handzeichnungen ihrer großen Maler zur Verfügung hat, daß sie in Sachen des Kunstunterrichts sich über den nationalen Standpunkt hinwegsetzt und das Beste dort nimmt, wo es eben liegt. — Holbein, seine Zeichnungen und Gemälde einerseits, andererseits aber auch die Bilder der berühmten Schweizer neuester Zeit — ich nenne Calame, Böcklin, Vautier, Koller — bereiten dem Besucher des Museums die glücklichsten Stunden. Vautiers „Verschuldeter Bauer“ ist vielleicht das tiefstempfundene Gemälde, das der unübertroffene Meister gemalt hat, und Calame's „Wetter- und Schreckhorn“ dürfte den Höhepunkt der Kunst des großen Landschafters bezeichnen. Böcklin, der sich seine dämonische Wasserwelt selbst geschaffen hat, brachte auf der Münchener Ausstellung ein Gegenstück zu seinem

Baseler „Meeridyll“, ein Werk, das in seiner zauberischen Farbenwirkung geradezu unvergleichlich dasteht. Die Kombination eines Frauenkörpers mit einem Fischleibe ist des Künstlers eigenste Erfindung, und er hat in einigen seiner jüngsten Bilder dieser Art die anatomische Verquickung dieser Fabelgestalten so gelungen durchgeführt, daß man an die Existenz solcher Wesen glauben könnte.

Doch verplaudern wir nicht die Abfahrtsstunde! Der Schnellzug erwartet uns bereits am Centralbahnhof und durchfährt die Strecke Basel-Paris (525 Kilometer) in der fabelhaft kurzen Zeit von $9^1/_2$ Stunden. Gegen Abend dampfen wir bereits bei Rothschilds prunkvollem Schloß Ferrières vorüber, um bald darauf in die „Gare de l'Est“ von Paris einzulaufen.

Es sind nunmehr achtzehn Jahre verstrichen, seit die größte und volkreichste Stadt des Kontinents alle Greuel und Verwüstungen eines Volksaufstandes erleben mußte, und es ist bekanntlich nur besonders glücklichen Umständen zu danken gewesen, daß damals die höchsten Güter der Nation, die Schätze der Kunst, vor der entfesselten Horde der Anarchisten geborgen wurden. Aus den rauchenden Ruinen von Paris, aus den Trümmern des Kaiserreiches stieg die Republik empor, und der segensvolle Friede, der von Deutschland bisher auch zum Glücke Frankreichs so sorgsam gehütet wurde, hat die Wunden dieses Landes rascher geheilt, als man es zur Zeit hätte denken sollen. Mag dem Stadtbilde von Paris heute auch der höfische Glanz, der einst von den Tuilerien ausstrahlte, mögen ihm die prunkenden Festlichkeiten der Kaiseraera fehlen, die Metropole Frankreichs steht doch als Weltstadt wieder in ihrem vollen Glanze da, und der vorurteilslose Besucher aus der Fremde, mag er Berlin oder Wien oder eine andere Großstadt seine Heimat nennen, wird sich des gewaltigen Eindruckes, den er hier empfängt, nicht erwehren können. Mag er die Boulevards entlang oder die Avenuen, die an der Seine sich nach allen Richtungen hin kreuzen, durchwandern oder vom Louvre aus durch die Champs-Elysées dahin spazieren, überall sind es mächtige Perspektiven, die das Auge fesseln, große Bilder, voll des Lebens und geschäftigen Treibens, voll der historischen Erinnerungen, welche die Seele bestürmen. Es herrscht ein Jagen und Hasten, ein Streben und Weben, so bunt und reich, wie es kaum eine Stadt der Welt wieder zu bieten vermag. Wenn an der Großen Oper vorbei täglich 200000 Wagen verkehren, so mag dies ein Beleg dafür sein, bis zu welcher Höhe das Straßenleben auf den Boulevards entwickelt ist, und bezeugen, daß der gewaltige Ring von der Bastille bis zur Madeleine zum täglichen Rendezvous der Pariser wurde. Hier, zwischen sechsstockhohen Häuserkolonnen, deren glatte Fassaden durch Bäume zum Teil maskirt werden, entfaltet sich in den Auslagen die ganze Pracht der Industrie; in den Alleen wogt das dichteste Gedränge; in den ungezählten Cafés und Restaurants bespricht man die Stadt- und Weltangelegenheiten; Hunderte von Zeitungskiosken bieten stündlich reiches Material dazu. Betrachtet man die kühnen, geraden Linien, welche das Häusermeer der Stadt nach allen Hauptrichtungen durchschneiden, von einem hohen Standpunkte, von der Julisäule, der Notre-Dame oder dem Arc d'Etoile aus und vergegenwärtigt sich, daß diese für das Leben der Stadt so wichtigen Verkehrsadern vor kaum dreißig Jahren erst geschaffen wurden, so kann man der Energie, mit welcher Haußmann Napoleons Pläne verwirklichte, nur die vollste Bewunderung zollen. — Gar vieles war zur Zeit des verhängnisvollen Kriegsjahres erst im Werden und ist nun vollendet; ja selbst das Glanzwerk der Napoleonischen Bauthätigkeit, die Große Oper, hat der unglückliche Imperator nicht fertig gesehen. Das republikanische Paris sucht zwar alle Erinnerungen an das Kaiserreich nach Möglichkeit zu verwischen, aber, was das Äußere der Stadt anbelangt, so taucht Napoleons Geist an allen hervorragenden Punkten auf, und die Stadt kann es der jetzigen Regierung nur Dank wissen, daß alles Begonnene im Sinne seines Urhebers weitergeführt und vollendet worden ist.

Dank der Fürsorge des Munizipiums und der Regierung haben die berühmten Sammlungen alle ihren alten Glanz bewahrt und erhalten ihre reichen Ergänzungen, wie ehedem. Die Kunst ist ja in Frankreich seit Jahrhunderten eine der wichtigsten Staatsangelegenheiten, nicht, wie anderwärts, das vornehm bewunderte Aschenbrödel, das trotz seiner Schönheit verurteilt ist, auf kleinem Fuß zu leben; sie gilt als anerkannter Bildungsfaktor der Nation und wohl gewürdigte Quelle ihres Wohlstandes! Was das Conservatoire des Arts et Métiers, das Musée de Cluny 2c. für das Gewerbe und Kunstgewerbe im weiteren Sinne sind, ist das Louvre, das Musée du Luxembourg, Versailles 2c. für alle Zweige der Kunst und Kunstwissenschaft; abgesehen von den vielen übrigen Sammlungen in der Ecole des Beaux-Arts, auf dem Trocadero, dem Musée des Arts décoratifs, in St. Germain und anderen Schlössern.

Wir nehmen als Ausgangspunkt für unsere kurze Wanderung durch die Weltstadt selbstverständlich die altehrwürdige Cité, die Stelle des altfränkischen Paris, und zwar die alte Mutterkirche Notre-Dame. Das ernste Bauwerk steht nach seiner nunmehr vollendeten Restauration nach allen Seiten hin frei. Von der

neugeschaffenen Place du Parvis-Notre-Dame ist die Fassade in ihrer ganzen Schönheit und Ebenmäßigkeit zu überschauen. Nur schade, daß die Kirche so tief liegt und die Silhouette des alten Wahrzeichens von Paris im Stadtbilde wenig zur Geltung gelangt! Viollet-le-Duc, der die Restauration durchführte, hat in seiner Monographie über die Notre Dame zur Genüge über seine Thätigkeit Rechenschaft gegeben. Wie das Äußere, so ist auch das Innere bis ins kleinste Detail, man könnte sagen, neu hergestellt; auch die kirchliche Ausstattung ist dem Ganzen stilgemäß angepaßt. Von überraschender Wirkung sind namentlich die grandiosen Radfenster des Querschiffes. — Wer übrigens den vollen Zauber der Glasmalerei in gotischen Hallen kennen lernen will, hat an einem sonnenhellen Tage die gegenüber im Hofe des Palais de Justice gelegene Sainte-Chapelle zu besuchen. Dieses Wunderwerk der Gotik, welches noch in die Zeit Ludwigs des Heiligen hinaufreicht, ist in seiner luftigen Konstruktion, seiner schönen polychromen Ausstattung und der filigranen Farbenpracht seiner Glasfenster von geradezu bestrickendem Reiz. Durch eine glückliche Fügung blieb das Heiligtum der Kunst im Jahre 1871, obwohl es rings von brennenden Gebäuden umgeben war, unverletzt.

Außer der Notre-Dame hat Viollet-le-Duc unter Napoleon III. bekanntlich auch die Restauration der Kathedrale von St. Denis, der alten Grabkirche der französischen Könige, begonnen, und im Inneren glücklich vollendet. Ich schalte den Besuch dieses edlen und historisch hochinteressanten Denkmales am passendsten hier ein. St. Denis ist mit Paris durch die Bahn und durch zwei Pferdebahnlinien verbunden und wird von den Fremden lediglich der „Basilique" wegen besucht. Die sieben Kilometer lange Strecke ist eine recht langweilige Fahrt. Zwischen Arbeiterhäusern, Fabriken und Feldern rollt auf ziemlich schlecht gehaltener, staubiger Straße der Wagen dahin und hält in der nüchtern gelegenen Fabrikstadt auf einem kleinen unansehnlichen Platz, von wo aus man in langgezogener schmutziger Straße zu der alten Kirche gelangt. Sie ist von außen ganz unansehnlich und sieht recht baufällig aus. Dagobert I. war 638 der Gründer der Basilika, und von ihm angefangen wurden fast alle französischen Könige, bis in die jüngste Zeit, hier beigesetzt. Manche Beschädigung hatte der Bau im Laufe der Jahrhunderte zu erleiden, aber die ärgsten zur Zeit der Revolution 1792—1793, in der die Gräber geschändet und die Hallen der Kirche notorisch in eine Ruine verwandelt wurden. Schon Napoleon I., der die alte Königsgruft für sich und seine Nachfolger zum Mausoleum bestimmt hatte, ordnete den Wiederaufbau an; Ludwig XVIII. ließ die Gebeine seiner Vorfahren aus dem gemeinschaftlichen Schachte, in welchen man sie geworfen hatte, wieder in der Krypta beisetzen und Restaurationen an dem Bau vornehmen, welch letztere aber so wenig glücklich ausfielen, daß das Gebäude dem Einsturze nahe war, als Napoleon III. dem feinfühligen Viollet-le-Duc den Auftrag gab, das Denkmal in seiner alten Pracht wiederherzustellen. Der Meister hat seine Aufgabe glänzend gelöst; das nunmehr vollendete Innere überrascht durch Klarheit und Harmonie der Verhältnisse und die verständnisvolle Vermittelung der älteren, romanischen Formen mit denen der Gotik. Auch hier ist die Glasmalerei, besonders in den Querschiffrosen, von blendender Wirkung. Die Grabmäler sind im Chor und Querschiff, so weit es möglich war, wieder an die alte Stelle gesetzt, und auch die Krypta mit den Grüften der Bourbonen ist baulich wiederhergestellt. Napoleon III. hatte für sich und seine Nachfolger diese Örtlichkeit zur Ruhestätte ausersehen; das Schicksal hat es anders bestimmt.

Die Pietät, die man den heimgegangenen Königsgeschlechtern an ihrer Ruhestätte zu teil werden ließ, wird nun auch den anderen Größen der Nation wieder gewidmet werden, nachdem bei Gelegenheit der Bestattung Victor Hugo's 1885 der Beschluß vom Jahre 1791 wieder erneuert und das Pantheon wieder als Nationalmausoleum, als Ruhmestempel der Nation, eingerichtet wurde. Dazu paßt auch die Architektur des Ganzen. Ludwig XV. hat den gewaltigen Kuppelbau nach Soufflots Plänen bekanntlich als Grabkirche der Schutzpatronin von Paris, der heil. Genoveva, bauen lassen. Die Nationalversammlung gab ihr 1791 den Namen „Pantheon" und die Überschrift: „Aux grands hommes la patrie reconnaissante". Diese soll das Gebäude fortan tragen, wenngleich es im Mitbesitze der Heiligen bleibt. — Gegenwärtig werden die großen Wandflächen zwischen den Pfeilern und Säulen mit Freskencyklen geschmückt. Mehr als die Hälfte ist bereits vollendet und an der Fortsetzung wird rüstig gearbeitet. Ein schönes Stück künstlerischen Schaffens, an welchem Puvis de Chavannes, Bonnat, Lévy, Maillot, Cabanel, Laurens u. a. hervorragenden Anteil nehmen! Es sind Scenen aus dem Leben der heil. Genoveva, des heil Dionys und der älteren Geschichte der Stadt.

Auch die zweite Hauptkirche aus der Zeit Ludwig XV., die „Madeleine", sollte nach der Idee Napoleons, der den Bau vollendete, ein Ruhmestempel werden; er ist zwar Kirche geblieben, hat aber ebenso wenig Kirchliches an sich wie das Pantheon.

J. L.



Kunstlitteratur und Kunsthandel.

x. — **Ein Bildnis des Kaisers Wilhelm II.**, Bruststück, in ¾ Lebensgröße von Gustav Eilers radirt, wird bei Paul Bette in Berlin in kurzem erscheinen.

Vermischte Nachrichten.

— s. **Kaiser-Wilhelm-Denkmal und Dom in Magdeburg.** Der zur Errichtung eines glänzenden Denkmals des senex imperator gebildete Ausschuß hat mit Rücksicht auf manche unliebsame Erfahrungen, welche mit öffentlichen Ausschreibungen gemacht worden sind, nicht eine allgemeine Konkurrenz veranlaßt, sondern sich mit Prof. Siemering in Berlin, dessen Washington-Statue und Leipziger Siegesdenkmal die Aufmerksamkeit ganz besonders auf ihn gelenkt hatten, in Verbindung gesetzt. Prof. Siemering befindet sich augenblicklich in Rom, wird aber alsbald nach seiner Rückkehr von dort sich an die Ausarbeitung einer Skizze machen, welche dann dem Komitee vorgelegt werden wird. Dem Künstler ist für die Bearbeitung seines Entwurfes vollständig freie Hand gelassen, auch ist von jeder Beschlußfassung hinsichtlich des Platzes, auf welchem sich das Denkmal erheben soll, vorerst noch abgesehen worden. Für das Kunstwerk und dessen Ausführung steht die aus freiwilligen Beiträgen gesammelte Summe von etwa 300000 Mark zur Verfügung. — Die Freilegung des Domes, welche schon so manches Jahr die Gemüter beschäftigt, ohne wesentlich gefördert worden zu sein, scheint allmählich einen Schritt vorwärts zu kommen. Das alte häßliche Domgymnasium, welches nach Errichtung eines stattlichen Neubaues längst verlassen und verödet mit bretterverschlagenen Fenstern als trübselige Ruine dasteht und mit seiner unschönen nüchternen Masse die schönen Linien des Domes verdeckt, wird demnächst abgerissen werden, um einem geschmackvollen, an die Gotik des Domes sich anlehnenden Neubau, in welchem das königl. Konsistorium untergebracht werden soll, Platz zu machen. Dieser Neubau wird erheblich niedriger werden als der bisherige und dadurch einen freieren Blick auf die östliche Langseite des Domes gestatten. Unter demselben befindet sich der prächtige teils romanische, teils gotische Kreuzgang mit den oberhalb gelegenen herrlichen gotischen Hallen und Räumlichkeiten, die leider von neuen Wänden durchzogen, nirgends überblickt und in ihrer Schönheit genossen werden können, da sie zu Archivzwecken benutzt werden und mit Aktenregalen bis unter die Decke gefüllt sind. Leider ist der Plan, das Archiv nach Halle zu verlegen und die schönen Räume würdig hergestellt und vergrößert zur Aufnahme eines städtischen Kunstmuseums zu benutzen, woran es in bedauerlichster Weise mangelt, aufgegeben worden.

Sn. **Das Kaiser-Wilhelms-Denkmal** für die Rheinprovinz wird voraussichtlich auf einer der Rheininseln errichtet werden, nachdem sich von den fünf zur Begutachtung aufgeforderten Sachverständigen vier in diesem Sinne, übereinstimmend mit der Düsseldorfer Akademie, ausgesprochen haben, während eine Stimme eine mäßige Anhöhe des Siebengebirges als Standort empfahl. Die Gesamtkosten des Denkmals sind auf 800000 Mark veranschlagt, zu denen die Provinz 500000 Mark beitragen wird, sofern der Provinziallandtag den Vorschlägen des von ihm niedergesetzten Ausschusses beipflichtet. — In der Nachbarprovinz Westfalen scheint sich der Streit um den Standort des in Aussicht genommenen Kaiserdenkmals zu Gunsten der Hohensyburg zu wenden, der weithinsichtbaren, im Herzen der Provinz unweit des Zusammenflusses von Ruhr und Lenne gelegenen Bergkuppe, welcher die Sage von altersher einen poetischen Reiz verliehen hat. Man teilt in Westfalen sonach nicht die akademischen Bedenken gegen ein Höhendenkmal, gegen welches sich von rein künstlerischem Standpunkte aus allerdings gewichtige Gründe geltend machen lassen.

x. **Das Grabdenkmal des Bischofs Dupanloup**, von Chapu aus weißem Marmor gefertigt, ist vor kurzem in der Kirche zum h. Kreuz in Orleans eingeweiht worden.

z. **Die Oberlausitzer Ruhmeshalle für die Kaiser Wilhelm und Friedrich** in Görlitz wird, wie uns der Ausschuß zur Errichtung des Denkmals mitteilt, eine mit Siegesgöttinnen gezierte Freitreppe, eine mit Kolossalbüsten geschmückte Vorhalle und einen Rundbau mit den Marmorstatuen der beiden ersten Kaiser des geeinten Deutschen Reiches, Büsten ihrer größten Feldherren und Staatsmänner und Gemälden mit der Darstellung wichtiger Ereignisse aus ihrer gemeinsamen Geschichte enthalten. In der Abseite ist die Aufstellung von Büsten berühmter Oberlausitzer (J. Böhme, Trotzendorf, Lessing, Fichte, Werner, Marschner, Fr. Schneider u. a.) geplant. In den Sälen sollen die der Stadt gehörigen Gemälde, Kupferstiche und Altertümer untergebracht und Räume für kunstgewerbliche und Kunstausstellungen geschaffen werden. An die Bewohner der Oberlausitz ist der Aufruf zu reger Beteiligung an dem schönen Werke ergangen und hat einen lebhaften Wiederhall gefunden. Die Oberlausitzer in der Fremde, welche ihre Heimat nicht vergessen haben, werden gebeten, durch Einsendung von Beiträgen zu den auf 250—300000 M. veranschlagten Kosten, von denen über 110000 M. von den ersten Zeichnern gedeckt sind, an den Kassenführer Herrn Dr. ph. Schulz in Görlitz (Mühlweg) den Bau zu fördern.

R. **Stuttgart.** Das neuerbaute Ausstellungsgebäude des Württembergischen Kunstvereins ist am 26. Nov. im Beisein des K. Hofes, der Ministerien ꝛc. feierlich eröffnet worden. Unser Kunstverein hat sich ein Heim geschaffen, wie es wohl kaum ein anderer Verein gleicher Bestrebungen besitzen dürfte. Die Fassade, im Renaissancestil ausgeführt, hat reichen ornamentalen Schmuck, von Festons gehaltene Medaillonbildnisse der vier Hauptmeister deutscher und italienischer Renaissance: Alb. Dürer, H. Holbein d. jüng., Raffael und Michelangelo, — modellirt von den Bildhauern Erfort und Wüst. Unterhalb der nach oben das Ganze abschließenden Attika werden später die bis jetzt noch unvollendeten Reliefs in farbigem Thon von A. Fremd angebracht, Kindergestalten, welche die verschiedenen bildenden Künste veranschaulichen werden. Von der Einteilung der Innenräume haben wir schon früher berichtet; bemerkt sei nur noch, daß die das Vestibül überdeckende Kuppel einen hervorragend künstlerischen Schmuck durch C. Schraudolph's Meisterhand erhalten wird. Die Eröffnungs-Ausstellung ist ungemein glänzend ausgefallen. Ein großer Teil der Bilder kam von der Intern. Ausstellung in München und ist in diesen Blättern schon besprochen worden. Wir wollen daher hier nur einige Meister flüchtig erwähnen, wie E. Hildebrand, H. Vogel, K. Raupp, H. Herrmann, G. Max, A. und O. Achenbach, H. Kaulbach, G. Schönleber, P. Meyerheim, Th. Schmidt, Wenglein, Arzt, Valkenborg u. a. m. Erfreulicher Weise haben die Stuttgarter Künstler zahlreich und, was die Hauptsache ist, gut ausgestellt. C. Schraudolph ist mit seinem von der Münchener Ausstellung her bekannten Bilde „Musizirende Venetianer“ vorteilhaft vertreten. A. Kappis hat in seiner „Landpartie in Schwaben“ den Prof. Donndorf im Kreise der Seinen porträtirt und dadurch seiner Landschaft einen besonderen Reiz verliehen. v. Riedmüller, P. F. Peters, Conz bringen gelungene Landschaften in Oel und Aquarell. Am besten haben wieder unsere Porträtmaler und von diesen R. Huthsteiner und G. Gaupp ausgestellt. Ersterer hat in seinem Bildnisse des Freiherrn v. S. ein Bild von frappanter Aehnlichkeit, vorzüglicher Durchführung der Formen, Breite des Vortrags und malerischer Gesamtwirkung geschaffen. G. Gaupps Porträt des Hofkapellmeisters Hans Richter in Wien ist von der Natur flott abgeschrieben und von großer Lebendigkeit. Eine Gefechtsscene von packender Wirkung und vorzüglicher Gesamtstimmung zeigt R. Haug in seinem Bilde „Freiwillige Jäger“. Erwähnt seien noch die Genrebilder von Frl. P. Peters, Prof. v. Rustige, Prof. Grünenwaldt, die Blumen von Frl. A. Peters und Frl. M. Kopp, die Katzen von Frl. C. Zach. Plastische Arbeiten haben beigesteuert: Prof. Donndorf ein überaus gelungenes Medaillonbildnis des verstorbenen Kunstschuldirektors v. Neher, W. Roesch eine Halbfigur, „Frömmigkeit“ von ergreifender Innigkeit des Ausdrucks und Erwin Kurz das uns wenig zusagende Porträt S. Maj. des Königs.

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Das Kunstwerk als Darstellung einer künstlerischen Vorstellung. Eine Untersuchung. kl.-8°. 71 S. Stuttgart, Paul Neff. M. 1. —.

Zeitschriften.

Gazette archéologique. Nr. 7 u. 8.

Deglane: Le palais des Césars au Mont Palatin (Mit Abbild.) — Courajod: Une sculpture de l'église de la Chaise-Dieu. (Mit Abbild.) — Courajod: Acquisitions du département de la sculpture et des objets d'art du Moyen-Age et de la Renaissance au Musée du Louvre. Die heil. Jungfrau und das Christkind, bemaltes Stuckbasrelief, dem Jacopo della Quercia zugeschrieben, in Florenz erworben. Bemalte Frauenbüste aus Holz, 15. Jahrh.; zwei polychrome Holzstatuen aus Florenz, die Verkündigung darstellend.)

Archivio storico dell' arte. Nr. 8.

Frizzoni: La quinta edizione del „Cicerone" di Burckhardt, anno 1884. (Mit Abbild.) — Cavazza: I progetti di restauro delle tombe dei glossatori Accursio, Odofredo e Rolandino de'Romanzi. (Mit Abbild.) — A. Maresca: La tomba di Roberto d'Angiò in Napoli. (Mit Abbild.) — Baldoria: Un avorio del museo Vaticano, studio iconografico. (Contin.) — Giannizzi. Documenti inediti sulla Basilica Lorentana. (Contin.) — Venturi, Leone Leoni incisore della zecca del duca di Ferrara. — Raccomandazione a pro di Lorenzo Costa e de'suoi fratelli. — Due teste marmoree eseguite dallo scultore Alfonso Lombardi per il duca di Mantova.

Oud Holland. Nr. 3.

Pieter de Ring. Von E. W. Moes. (Mit Abbild.) — Aanteekeningen omtrent eenige Dordrechtsche schilders. Von G. H. Veth: XV. Jan Doudyn; XVI. Arent de Gelder. — Jets over Pieter Codde en Willem Duyster. Von A. Bredius. (Mit Abbild.) — De Rariteiten-Kamer verbonden aan't Amsterdamsche Gemeente-Archief. Von N. de Roever. (Mit Abbild.) — De Amsterdamsche schutters-stukken in en buiten het nieuwe Rijks-Museum. Von D. C. Meijer. IV. Thomas de Keyser. Joachim Sandrart. (Mit Abbild.)

Architektonische Rundschau. Liefg. 2.

Konkurrenzprojekt für die neue Tonhalle in Zürich. Von Weidenbach & Käppler. — Wanddekoration aus Schloss Schleissheim, aufgen. von H. Kirchmayr. — Entwurf zu einer Villa für Mannheim. Von Kayser und von Grossheim. — Chorpartie der Petrikirche in Leipzig. Von Hartel und Lipsius. — Semperdenkmal in Zürich, entw. von Prof. F. Bluntschli. — Häusergruppe an der Haardtstrasse in Elberfeld. Von Tüshaus und von Abbema. — Wohnhaus eines Ziegeleidirektors in Cessoy (Seine et Marne). Von Brunarius.

Gazette des Beaux-Arts. Nr. 378.

La gravure en couleurs. Von R. Portalis. — Le trésor de Saint-Marc à Venice. Von E. Molinier (III). — François Rude. Von Fourcaud (III). — Un buste inédit de Charles-Quint. Von Henry Hymans.

Allgemeine Kunstchronik. Nr. 49.

Aus dem Künstlerhause. Von G. Ramberg.

Revue des arts décoratifs. Nr. 5.

L'Art décoratif au musée de Cluny: le bois. Von A. Darcel. — Le Musée et les collections de la manufacture de Sèvres. Von E. Garnier. — Études sur la manufacture nationale des gobelins. Von Gerspach (III). — Un cours sur les arts industriels à l'école du Louvre.



Inserate.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. Druck von August Pries in Leipzig

24. Jahrgang.
1888/89.

Kunstchronik

Nr. 12.
27. Dezember.

Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

Herausgeber:

Carl v. Lützow und Arthur Pabst

Wien — Theresianumgasse 25
Köln — Kaiser-Wilhelmsring 22a

Expedition:

Leipzig: E. A. Seemann, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. Kühl, Jägerstr. 73.

Die Kunstchronik erscheint von Oktober bis Ende Juni wöchentlich, im Juli, August und September nur aller 14 Tage und kostet in Verbindung mit dem Kunstgewerbeblatt halbjährlich 6 Mark, ohne dasselbe ganzjährlich 8 Mark. — Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler in Leipzig, Wien, Berlin, München u. s. w. an.

Die neuen Konkurrenzprojekte für die Fassade des Mailänder Domes.

Am 27. Mai des vergangenen Jahres schrieb ich von Mailand an die Kunstchronik zum Schlusse meiner allgemeinen Bemerkungen über die Konkurrenzprojekte für die Fassade des Mailänder Domes: „Alles in allem genommen dürfte anerkannt werden, daß die gebildetsten und begabtesten der einheimischen Architekten der befriedigenden Lösung des Problems am nächsten gekommen sind, und zwar aus keiner anderen Ursache, als weil sie sich von Anfang an in der günstigen Lage befanden, mit dem eigentümlichen Gepräge des Gebäudes innig vertraut zu sein.“ Nun hat die gewählte internationale Jury vor kurzem ihr endgültiges Urteil gesprochen, wonach sich in der That das Projekt des jungen Mailänder Architekten Giuseppe **Brentano** mit starker Mehrzahl der Stimmen als das vorzüglichste und für die Ausführung empfehlenswerteste erwies.

Die erste im vorigen Jahre getroffene Wahl der 15 Bevorzugten (die nach dem Ableben des Architekten Ciaghin nunmehr auf 14 beschränkt sind) dürfte insofern im Publikum einige Verwunderung erregt haben, als dabei für die zweite und entscheidende Wahl gewisse allgemeine Ideen eigentlich gar nicht festgestellt worden waren. Dies soll hauptsächlich in Betreff der Frage gesagt sein, ob die Anbringung von Glockentürmen gestattet sein solle oder nicht. Übrigens waren auch die gewählten Architekten bei der Lösung dieser Frage keineswegs einig. Hat ja selbst derjenige, welcher heute den Sieg davon getragen hat, sowohl die eine als auch die andere Lösung vorgeschlagen! Daß er sich zuletzt zu Gunsten der Lösung entschied, welche dem Bau am wenigsten Gewalt anzuthun strebt, darf in jeder Hinsicht als ein glücklicher Griff angesehen werden.

Einen erfreulichen Eindruck macht auch die Darlegung seiner Anschauungen in der uns vorliegenden Broschüre, in welcher er seine Grundsätze über die Herstellung der Fassade entwickelt. Daß er von pietätvoller Rücksicht für das in seiner Art einzig dastehende Gebäude, diese wunderbare Offenbarung der mittelalterlichen Kunst, geleitet wurde, ersieht man sofort. Natürlich ist der Text mit den gehörigen Abbildungen begleitet, die einem die Sache ganz klar und anschaulich machen. Die Harmonie mit der Gliederung des Domes überhaupt wirkt gleich sehr wohlthuend auf das Auge des Beschauers, wenngleich das Ganze mit seiner für eine gotische Kirche auffallenden Breite keineswegs dem gewöhnlichen Ideal des Stiles entspricht.

Da im Mailänder Dom der eigentümliche lombardische Kern mit seiner gotischen Verkleidung das Charakteristische ausmacht, so mußten sechs der ausgestellten Arbeiten gleich beiseite gestellt werden, weil sie das Problem mit einem Vorbau von zwei ausgeprägten Glockentürmen zu lösen trachteten. — Ein anderes Element, welchem eine besondere Aufmerksamkeit gebührt, ist das der Prachtportale, die als der wahre Mittelpunkt des auszuführenden Planes tief und eingehend studirt werden müssen. Es kommen dabei zwei Umstände in Betracht, nämlich die Zahl der Portale (ob 5 oder 3) und ihre Gestaltung und Verzierung. Der Gedanke, die zwei äußersten Thüröffnungen ganz zu unterdrücken, welcher von

einigen Konkurrenten, den ersten Preisträger mit inbegriffen, angenommen wurde, beruht auf dem triftigen Grunde, daß dem fatalen Hervortreten der überwiegenden Breite damit einigermaßen entgegengewirkt wird, indem das Auge des Beschauers dadurch eher auf den von den drei Mittelschiffen eingenommenen Raum hingeleitet wird. Was aber die Gliederung und die Ausschmückung der Portale anbelangt, so sollte man auch darin den einheimischen mit dem ausländischen Geschmack so gut wie möglich zu verbinden trachten. Diese Schwierigkeit hat der Architekt Brentano auf eine feine und edle Weise zu überwinden gewußt. Dazu kommen die spitzbogigen Fenster, deren Motiv durch die Fenster der Seitenpartien und für das mittlere durch die der Apsis gegeben war. Das Ganze schließt sich den äußeren Umrißlinien und dem baulichen Gerippe der Kirche treu und ohne gesuchten Aufbau an. Die Einführung eines großartigen Rundfensters über das Hauptportal kam auf der zweiten Konkurrenzausstellung gar nicht mehr vor. Aus welchem Grunde auf dieses Motiv verzichtet werden mußte, wird von Brentano selbst, wenn auch nicht eingehend, so doch mit gereifter Überzeugung folgendermaßen auseinandergesetzt: „Vor der Fronte des Domes sollte der lombardischen Tradition gemäß ein großes mittleres Rundfenster angebracht werden. Aber wie kommt es, daß wir die Empfindung haben, ein großes, der nordischen Bauweise entsprechendes Fenster schließe sich besser den durchbrochenen Thürgiebeln, sowie dem Denkmale überhaupt an. Die Frage ist in diesem Punkte von der individuellen Empfindung abhängig. Manche Dinge, die ich tief fühle, dürften demjenigen unangemessen erscheinen, der sich den Dom auf eine andere Weise vorstellte; sogar die Art, ihn zu erforschen, kann zwischen einer Person und der anderen verschieden sein!" — Wo dann Brentano von dem Standpunkte ausgeht, sich zurück denken zu wollen in die mittelalterlichen Begriffe, angesichts der weit von einander abstehenden älteren und neueren Elemente der jetzigen Fassade, da spricht er sich mit einer so warmen Gesinnung aus, daß es uns gestattet sein möge, seine Äußerungen im Original mitzuteilen. Sie lauten: „Per studiare una nuova facciata del Duomo dobbiamo, innanzi tutto, dimenticare completamente l'attuale, onde trovarci in condizioni spassionate e non subire influenze dannose ad una concezione archeologicamente medio-evale.

Nella nostra mente dobbiamo quindi distruggere l'opera ideale di artisti i quali furono davvero grandi, ma che, o per troppo profondo ed eschisivo sentimento d'una sola forma d'arte o per fredda imitazione di stili d'altri tempi non seppero immedesimare [illegible] loro il concetto e l'esecuzione dei primi maestri. Molte parti della facciata attuale le vedremo sparire senza rimpianto, ma molte altre ci saranno tolte con nostro gran dolore.

Le porte del Pellegrini, cosi bene intonate colle cariatidi si svolgono in una fascia orizzontale in modo spontaneo e geniale ed hanno un non sò che di grandioso e di sovranamente bello: cio davvero s'impone e ce le farà rimpiangere per un pezzo. E poi, siamo abituati a vedere la facciata come è ora; l'abbiamo vista cosi da bambini, e crescendo abbbiamo sempre pensato al Duomo con quella facciata in parte fredda, in parte viva d'una vita che non è certo quella dei maestri medio-evali. Ma pure ad onta della stonatura, proviamo per lei l'affezione che si ha per una persona cara. E chi fosse freddo a tali affetti, si sentirebbe però di sicuro scorrere un brivido per le ossa al primo colpo di martello che intaccasse l'opera di nostri padri. S'ha un bel dire ma le cose vecchie ispirano un sentimento di rispetto e di religione: il toccarle fa l'effetto di una profanazione."

Die Erwähnung der in ihrer Art höchst kunstvollen Thüren aus dem 16. Jahrhundert erinnert uns daran, daß auf der Ausstellung der Projekte der Architekt Luca Beltrami, welcher bekanntlich das Problem vielfach theoretisch und praktisch studirt hat einen anerkennungswerten Einfall zu Tage förderte, um diese schönen Teile des Domes den Augen der kommenden Generationen nicht gänzlich zu entziehen. — Er fügte nämlich seiner mit großem Verständnis ausgearbeiteten Fassade den Plan eines getrennt stehenden Turmes bei, welcher zugleich zu dem Zwecke dienen soll, die gewaltigen Glocken unterzubringen, die gegenwärtig in einem Zwischenraum der Kuppel schlecht aufgehoben sind, und zugleich damit ein Denkmal zu erschaffen, welches gleichsam als ein Erinnerungszeichen an die vorzüglicheren Bestandteile der früheren Kirchenfronte dastehen sollte. Beltrami baut den Turm nicht nur in ähnlichem Stil auf, sondern verwendet dabei sogar mehrere der berühmten Thüren und Fenster des Pellegrino.

Ob nun der Turm an der angegebenen Stelle, zur Verdeckung der namentlich von der Richtung der Galleria Vittorio Emanuele her gar schlecht aussehenden Ecke des königlichen Palastes in jeder Hinsicht sich gut ausnehmen würde, das wollen wir nicht entscheiden; genug, daß der Vorschlag vor der Jury so viel Beifall gefunden hat, um dieselbe zu bewegen, die eventuelle Ausführung des Turmes der Domverwaltung besonders anzuempfehlen.

Gustav Frizzoni.



Die Zukunft des Münchener Kunstvereins.

Mit der Einrichtung des „Münchener Kunstsaales" ist die Frage entstanden: Was wird nun aus dem Kunstverein? Der Verein sieht sein Dasein bedroht durch eine Schöpfung, die neben den permanenten Ausstellungen der Kunsthändler einen Kunstmarkt im Großen eröffnet und die Befürchtung steigert, die Vereinsausstellungen würden am Ende so gut wie gar nicht mehr beschickt werden, höchstens mit Schülerarbeiten. Die Einen legen deshalb den Verein — wohl allzufrüh — zu den Toten, die Anderen halten ihn zwar für lebensfähig, aber (mit Recht) für äußerst reformbedürftig. Als man vor ein bis zwei Menschenaltern zur Pflege und Förderung junger aufstrebender Talente die Kunstvereine gründete, waren diese alsbald der Sammelplatz aller Gebildeten. Sie trugen reges Kunstinteresse in weite Kreise und sahen in ihren Ausstellungen die Werke der besten Künstler, von denen sehr viele dort ihre ersten Lorbeeren gepflückt haben. Wenn nun der Münchener Kunstverein, ungeachtet einer Zahl von 5600 Mitgliedern und trotzdem er alljährlich mehr als 100000 Mark durch Verlosungsankäufe, durch das Vereinsblatt und durch Verkäufe an Private der Künstlerschaft zuwendet, schon seit Jahren beklagen muß, daß die besten Werke der ersten Künstler seinen Ausstellungen fernbleiben, so verschuldet das seine veraltete Einrichtung. Der Verein steht noch immer auf dem Boden einer Zeit, in welcher der Künstler froh war, Ausstellungsräume wie die des Vereines zu finden. Jener kleinen Verhältnisse aus der Werdezeit der heutigen Kunst mit ihrem mehr schaulustigen als kaufkräftigen Publikum erinnere ich mich sehr gut aus meinen Knabenjahren, und so manches Gemälde, dem ich heute in den Galerien begegne, grüßt mich als trauter Bekannter aus dem Düsseldorfer Kunstverein, wo ich auch die Meister persönlich gekannt habe. Nun, nach dreißig Jahren finde ich im Münchener Verein noch ganz den alten Zuschnitt. Wäre der Verein nur, „um Kenntnis und Liebe zur Kunst unter seinen Mitgliedern zu verbreiten", gegründet worden, so wäre es allenfalls begreiflich, wie derselbe dem Umstande, daß auch die Kunst nur auf dem sehr materiellen Boden des „Absatzes" ihrer Erzeugnisse gedeihen kann, so wenig Rechnung tragen konnte. In erster Linie läßt das Ausstellungslokal nicht weniger als alles zu wünschen. Zwei mäßig große Oberlichtsäle und winkelige Vorzimmer genügen weder räumlich für die seit 22 Jahren (das Haus ist 1866 hergerichtet) gewaltig gesteigerte Produktion, noch erfüllen sie berechtigte Ansprüche auf eine günstige Beleuchtung, und für eine größere Leinwand bieten sie überhaupt nicht Raum, ganz zu schweigen von dem Mangel einer dem Künstler erwünschten, die Wirkung seines Werkes steigernden oder ins rechte Licht setzenden Dekoration. In diesen für unsere Zeit „primitiven" Räumen geht ein gewähltes kunstliebendes Publikum aus und ein, aber höchst selten kauft dasselbe. Es ist eine beständige Klage der Künstler, daß so wenige Werke der Münchener Kunst für München erworben werden. Fremde, hier wie anderwärts die Hauptabnehmer der Künstler, besuchen den Verein wenig, weil Nichtmitgliedern der Eintritt nur einmal gestattet ist, wobei man sich obendrein noch in ein Buch eintragen muß. Wozu diese „Exklusivität?" Warum läßt man nicht gegen Eintrittsgeld (von 50 Pf. bis 1 M.) Jeden ein, der Lust hat, wie dies anderwärts geschieht? Durch die klubähnliche Abschließung wird die Mitgliederzahl wohl kaum vermehrt, es sei denn um Leute, welche man allenfalls auch missen kann; dafür beraubt man sich der aus dem Eintrittsgeld (Entrée auf deutsch) erwachsenden Einnahme und verhindert — für den Künstler das Entscheidende bei der Nichtwahl dieses Ausstellungslokales — den häufigen Besuch kauflustiger und kaufkräftiger Fremder. Die geringe Verkaufsgelegenheit im Kunstverein scheint mir der Hauptgrund seines Niederganges zu sein. Der leistungsfähige Künstler zieht es vor, beim Kunsthändler oder im „Kunstsaal" auszustellen, um so mehr, als der nur der Schaulust, aber weder dem Kunststudium noch dem Künstler dienliche allzuschnelle, nämlich wöchentliche Wechsel der Ausstellungsgegenstände im Kunstverein doch gar zu begrenzte „Chancen" für ihren Verkauf bietet und nirgend sonst gefunden wird. Ob der Vorschlag, die Zahl der Aufnahme begehrenden Bilder durch eine strengere Jury zu verringern und dadurch Raum für längere Ausstellung der guten zu gewinnen, das Richtige trifft, mag dahin gestellt bleiben. Mit dem Bau eines neuen und geräumigen Hauses würde jede sachliche Begründung des schnellen Wechselns von selbst fortfallen. (Bliebe dann nur die Schaulust, die mit Kunstsinn wenig gemein hat.) Es wird auch über die Art geklagt, wie die Verlosungsankäufe vollzogen werden, und man wünscht, daß in Zukunft nicht mehr in getrennten Sitzungen ein Schiedsgericht begutachte und der Vorstand entscheide, sondern daß beides einheitlich in ein und derselben Sitzung geschehe, um allerlei Mißhelligkeiten, die aus entgegengesetzter Entscheidung entsprungen sind, vorzubeugen. Das „Kunstblatt" spielt in den Reformvorschlägen ebenfalls eine Rolle. Nun ist es ja schwer oder unmöglich, eine Wahl zu treffen, die allen gefällt; doch mag der erhobene Vorwurf, die Stiche und Radierungen des Münchener Kunstvereines ständen namentlich in der Auswahl der Gemälde dafür hinter denen des Düsseldorfer Vereines

und der London Art Union zurück, nicht ganz unberechtigt sein. Seit Jahren war nur die vorjährige Wahl „Auerbachs Keller" von Lindenschmit eine entschieden glückliche. Die diesjährige Vereinsgabe, „Politisirende Schiffer" von Klaus Meyer, zeigt uns ein halb Dutzend Schiffer in ihrer Taverne um einen runden Tisch geschart. Daß sie politisiren, versichert der Künstler, doch könnten wir auch jeden anderen Unterhaltungsstoff annehmen. In den unverhältnismäßig hohen Raum fällt das Licht durch ein Fenster an der Decke, unten ist es duster, kaum daß man die (übrigens uninteressanten) Gesichter der Politiker erkennt. Gemalt mag dies Bild (ich kenne das Original nicht) koloristische Vorzüge namentlich in der vielleicht mit Fleiß so schwierig gestalteten Beleuchtung entwickeln, aber zur Reproduktion in Schwarz eignet es sich nicht, weil die fast vier Fünftel der Bildfläche einnehmenden grauen oder tiefschwarzen Wände und Schatten abschreckend monoton wirken.

Fassen wir alles zusammen, so ergiebt sich neben der Notwendigkeit von organischen Reformen als erste Lebensbedingung für den Münchener Kunstverein eine zeitgemäße Gestaltung seiner Ausstellungsräume, wozu ein Neubau erforderlich ist, weil der Platz über den Arkaden zu klein und überdies von den in letzter Zeit gebauten Nachbarhäusern verdunkelt ist. Wohin soll nun das neue Vereinshaus gesetzt werden? Es ist dafür die im Entstehen begriffene Prinz-Regenten-Straße vorgeschlagen worden, von Anderen der Isarquai, neuerdings „Isarlust" genannt, wo die Kunstgewerbeausstellung sehr schlechte Geschäfte gemacht hat. Ich meine, man solle Kunstverein und Kunstsaal in einem gemeinschaftlichen Heim, in einem „Palast der bildenden Künste" vereinigen, worin der erstere in seinen eigenen Räumen permanent, der letztere alljährlich während der ihm zugemessenen Zeit ausstellt. Benutzt zwar der Kunstsaal, um sofort ins Leben treten zu können, vorläufig den Glaspalast, der die erstaunlichen Erfolge der Jubiläumsausstellung gesehen, so ist doch der Neubau eines großartigen, den gesteigerten Anforderungen unserer Zeit entsprechenden Ausstellungsgebäudes unvermeidlich und, so viel ich weiß, beabsichtigt. Möge man dann im Kunstsaal wie im Kunstverein erwägen, wie viel Anteil an dem überaus günstigen petuniären Erfolg der letzten Ausstellung ihre vorzügliche Lage im Mittelpunkt der Stadt und nahe dem Centralbahnhof und seinen Hotels gehabt hat, und viribus unitis den neuen „Ausstellungspalast der bildenden Künste" an denselben Ort, oder, wenn der Glaspalast für die Industrieausstellungen (was sehr fraglich) erhalten bleiben muß, in dieselbe Gegend setzen, vielleicht nebenan in den Botanischen Garten, dessen Versetzung vor die Stadt in seinem ureigensten Interesse liegen dürfte. Die zwar naturschöne, aber allzusehr aus dem Wege gelegene „Isarlust", die überdies außer für Eingeborene nur an den heißesten Julitagen genießbar ist und schon das Leid der Kunstgewerbeausstellung war, will mir als Bauplatz für Institute, deren Gedeihen von der Zahl und Kaufkraft ihrer Besucher abhängt, nicht geeignet erscheinen. Die Million Besucher der Jubiläumsausstellung waren meist Fremde, und vorwiegend durchreisende, denen der Glaspalast auf dem Wege lag.

E. B.

Die Fenster des Magdeburger Domes.

— s. Als vor kurzem das erste Magdeburger Infanterieregiment Nr. 26 das Fest seines 75jährigen Bestehens feierte, wurde ein von demselben zum Andenken an die Jubelfeier gestiftetes prächtiges gemaltes Fenster in dem ehrwürdigen Dome enthüllt und damit ein weiterer Schritt gethan, um die trotz mehrfacher vorausgegangenen anderen Stiftungen noch vielfach vorhandenen nüchternen und schmucklosen Fenster durch farbenprächtige, dem Stil des herrlichen Bauwerkes sorgfältig angepaßte Erzeugnisse der Glasmalerei zu schmücken.

Das schöne Geschenk, welches das Regiment gemacht, und durch dessen Darbringung es sich selbst am meisten geehrt hat, befindet sich über der Tafel, welche zum Gedächtnisse an die Gefallenen der Kriegsjahre 1866/1870 in dem zugleich als Garnisonkirche dienenden Dome angebracht ist.

Unter gotischen Baldachinen steht in edler Haltung der Heiland, rechts und links von zwei Engeln umgeben mit Palmenzweigen, Krone und Kranz: „Sei getrost bis in den Tod, so will ich dir die Krone des Lebens geben." — Auf allen Seiten sind passende Embleme, Devisen, Sprüche, Wappen und Inschriften angebracht.

Das Ganze ist im Stil der Frührenaissance gehalten und macht dem königl. Institut für Glasmalerei in Charlottenburg, wo es entstanden ist, alle Ehre.

In seiner wohlabgetönter Farbengebung schmiegt sich das neue Fenster trefflich in den Rahmen seiner Umgebung ein. Die glühenden satten Farben, welche es schmücken, die malerische Ornamentirung und die harmonische breite Gesamtwirkung zeigen in nicht zu verkennender Weise, welche bedeutenden Fortschritte die Glasmalerei in den letzten Jahrzehnten gemacht hat.

Leider ist der prächtige Schmuck der gewaltigen Fenster, welche zweifellos im Mittelalter mit Glasmalereien versehen waren, spurlos verschwunden. Zwar hatte der Dom bei der furchtbaren Verwüstung der

Stadt am 10. Mai 1631 der Glut der Feuersbrunst glücklich widerstanden, da er durch die Soldaten Tilly's, welcher das prachtvolle altberühmte Gebäude für den katholischen Kultus retten und erhalten wollte, geschützt wurde. Die ungeheuere Glut der in dichtester Nähe brennenden großen Stadt mag wohl die derselben zugekehrten Fenster gesprengt und die Glasmalereien beschädigt haben. Ganz zerstört aber wurden die Fenster, als die Kaiserlichen im folgenden Jahre von Magdeburg abziehen mußten, welches für sie unhaltbar geworden war. Um den Protestanten den Dom nicht zu lassen, zerschlug man alle Fenster und Thüren desselben und häufte Brennmaterial unter dem mächtigen Dache an, welches beim Abziehen angezündet wurde, durch Zufall aber nicht zum Brennen kam.

So wurde der Dom, welcher ein so interessantes Bild giebt von der Entwickelung des Spitzbogenstiles aus dem Rundbogen, welcher die Vervollkommnung und endlich auch die Ausartung der gotischen Bauweise in selten belehrender Weise zeigt, zwar erhalten, aber verstümmelt und ausgeraubt und lange Jahre hindurch hielten Schnee und Regen ungestört ihren Einzug durch die zersplitterten Fenster, die erst allmählich durch kleine runde Scheiben in schmuckloser Weise wieder verdichtet wurden. Nur im nördlichen Kreuzgiebel hatten sich mehrere gemalte Domherrnwappen aus dem 14. Jahrhundert erhalten und sonstige Fragmente von leuchtender Farbenschönheit, welche aber zu einem einheitlichen Ganzen nicht mehr zusammengestellt werden konnten. Erst unter der Regierungszeit Friedrich Wilhelms III. und in den Jahren 1847 und 1849 trat man der Ausschmückung des Domes in diesem Sinne näher, wozu in erster Linie ein Besuch des Königs mit Kaiser Nikolaus I. von Rußland und dem König Ernst August von Hannover Veranlassung gab. Jeder von den hohen Herren stiftete ein Fenster, denen sechs andere — von der preußischen Königsfamilie gewidmet — folgten, dann kam das schöne und harmonische Fenster über dem Hauptportale, welches sein flimmerndes buntes Licht auf der Stelle zittern läßt, wo Tilly die demütige Ansprache der in den Dom geflüchteten, halb verschmachteten Magdeburger, welche dem grauenhaften Gemetzel entronnen waren, entgegennahm und Brot unter sie verteilen ließ.

Sämtliche Fenster zeigen in teils figürlicher, teils musivischer Umgebung geschichtliche Persönlichkeiten, welche sich Verdienste um das Erzstift erworben haben, sorgfältig gezeichnet, aber zum Teil sehr nüchtern und mit geringem Farbenschmelz, gotisch stilisirt, was man eben damals unter „gotisch" verstand. Man merkt ihnen an, wie ernst der Künstler sich geplagt hat, die Schwierigkeiten der vergessenen Technik der Glasmalerei zu überwinden, und an dem Vorherrschen kalter Töne sieht man, wie anscheinend unwiederbringlich die tiefen warmen Farben der mittelalterlichen Kunst verloren gegangen waren.

Indes wirken sie doch trotz aller Härten nicht unharmonisch und verletzen das Auge nicht in vordringlicher Weise.

Noch manches Fenster wird mit Malerei gefüllt werden müssen, bis der schöne innere Raum, geschützt vor dem grell einfallenden Tageslichte, im Farbenschimmer glänzen, bis das altersgraue Gotteshaus vollständig von der Außenwelt abgeschlossen sein wird. — Hoffen wir, daß der hochherzige Sinn des 26. Regiments bald Nacheiferung finde!

Kunstlitteratur und Kunsthandel.

x. — **Die Bibliothèque de l'enseignement des Beaux-Arts** ist um einen neuen Band über die griechische Architektur bereichert worden, welcher von Victor Laloux herrührt. Das Buch verwertet die neuesten Forschungen und Entdeckungen auf dem Gebiete der Archäologie und wird vielen Lesern Neues über die hellenische Baukunst bringen. Es enthält eine kurzgefaßte Ursprungsgeschichte der griechischen Architektur, eine Analyse der Hauptmerkmale der klassischen Denkmäler und eine vergleichende Studie über die wichtigsten Ruinen. Die Darstellung ist durch zahlreiche sehr gute Abbildungen unterstützt.

x. — **Die Gemälde der Schwabe'schen Sammlung** in Hamburg unterzieht J. Theodor Schultz in einer kleinen Broschüre von 78 Seiten einer eingehenden Besprechung. Wie billig, berücksichtigt er die bisher auf dem Kontinent nur ganz vereinzelt vorkommenden modernen englischen Meister vorzugsweise und charakterisirt ihre Eigentümlichkeiten und die Sonderstellung, die sie einnehmen, in klarer ausreichender Weise. Das Buch wird zur rechten Würdigung der bisher wenig bekannten englischen Kunst für viele Besucher unentbehrlich sein.

* **Amerling-Biographie.** Ludwig August Frankl, einer der ältesten Freunde des berühmten Wiener Porträtmalers, hat nach dessen hinterlassenen Papieren eine ausführliche Lebensbeschreibung Amerlings verfaßt, welche zu Ostern 1889 erscheinen soll. Das Buch wird mit einer Nachbildung von Amerlings Selbstbildnis in der Wiener Akademie und einer Ansicht seines malerisch gestalteten Hauses illustrirt und bringt u. a. ein vollständiges Verzeichnis von Amerlings Werken, sowie eine Charakteristik seiner Bedeutung als Künstler von C. v. Lützow.

* **Von Ludwig Pfau's ästhetischen Schriften**, welche unter dem Gesamttitel „Kunst und Kritik" seit einigen Jahren erscheinen (Stuttgart, Leipzig, Berlin, Deutsche Verlagsanstalt) liegen uns zwei neue Bände, der vierte und der sechste, vor. Für die Leser dieses Blattes ist besonders der erstere von Interesse. Er enthält Pfau's vielgelesene „Freie Studien", mit welchen der Autor 1865 zuerst in Deutschland Aufsehen erregte. In dieser dritten Auflage der immer noch sehr lesenswerten Aufsätze ist alles von denselben abgetrennt, was nicht streng zur artistischen Kritik gehört und der Inhalt nur auf den von Pfau mit geistvoller Eindringlichkeit behandelten Gegenstand: „Die Kunst im Staat" beschränkt. Die früher damit vereinigt gewesenen litterarischen und historischen Aufsätze bilden jetzt zusammen mit einigen neueren Arbeiten Pfau's den Inhalt des sechsten Bandes. Von diesem wird namentlich die scharfe Charakteristik Zola's, in welche übrigens der neueste, fünfzehnte Roman des Führers der französischen Naturalisten: „Le rêve", noch nicht aufgenommen werden konnte, gewiß weite Leserkreise fesseln.



Nekrolog.

* **Dr. Emerich Henßlmann**, der verdienstvolle ungarische Altertumsforscher, ist am 5. Dezember im 76. Lebensjahre in Budapest gestorben.

Ausgrabungen und Funde.

x. — **Ueber die jüngsten Ausgrabungen in Mykene**, deren in Nr. 8 der Chronik gedacht ist, macht der griechische Spezialaufseher Tsundas folgende nähere Angaben: Die Gräber finden sich regelmäßig am Abhange der Höfe und bestehen aus ein bis zwei in den Felsen gehauenen Kammern. Zu diesen Kammern führen Gänge, die entweder wagerecht oder schräg laufen und in das Innere des Berges eindringen, um an der Grabesthür zu endigen. An manchen Stellen messen dieselben über 20 m an Länge und 2—2,5 m in der Breite. Die Kammern haben 35—40 qm Grundfläche, sind meist quadratisch und mit großer Sorgfalt gearbeitet. Die räumlichen Verhältnisse deuten auf Familiengräber, und thatsächlich findet sich in jedem Grabe mehr als ein Körper. Von einer Thür kann man eigentlich nicht reden, denn wenn die Grabkammer einen Toten aufgenommen hatte, wurde der Eingang mittelst einer oft mehr als 2 m dicken Mauer geschlossen. Der Gang wurde dann mit Erde ausgefüllt, bis von dem Grabe nichts mehr zu sehen war. So wurde der Tote vor Beraubung geschützt. Starb ein anderes Mitglied seiner Familie, so wurde der Gang wieder geräumt und die Verschlußmauer niedergerissen. Meist lagen die Körper lang ausgestreckt, zuweilen aber scheinen sie in sitzender Haltung bestattet worden zu sein, indessen läßt sich dieser (archäologisch wichtige) Punkt nicht feststellen, denn die Gerippe sind meist sehr unvollständig erhalten, auch wurden dieselben bei neuen Begräbnissen aus ihrer ursprünglichen Lage gebracht, und war eine Kammer überfüllt, so wurden die Knochen auf einen Haufen in ein Loch im Boden gelegt. Die in Rede stehenden Gräber reichen noch vor das homerische Zeitalter, vielleicht bis 2000 Jahre vor Christo zurück, in welcher Periode das Totenverbrennen, wenn überhaupt gebräuchlich, doch nicht allgemeine Sitte war. Die besondere Wichtigkeit dieser Gräber beruht darin, daß sie Licht in ein Zeitalter werfen, das noch wenig erhellt ist und neben allgemeinerem Studienmaterial gewisse Gegenstände liefern, die in anderen Gräbern derselben Zeit bisher nicht vorkamen. So gewahren wir nun, daß bronzene Spiegel, kleine Messer, die als Schere dienten, und Schermesser schon in jenen fernen Zeiten im Gebrauch waren. Sehr zahlreich sind Perlen aus verschiedenem Material, zu Halsschnüren verwandt, gefunden worden. Sie haben verschiedene Form, sind meist von Glas, oft von Stein und dann größer und häufig mit Tierbildern auf einer Seite verziert; letztere Art ist meist aus Onyx und natürlichem Krystall gefertigt. Aehnliche Gravirungen tragen massive Goldringe. Unter den mancherlei Elfenbeinarbeiten ist ein Männerkopf bemerkenswert, der einem zu Sparta gefundenen gleicht. Einer der wertvollsten Gegenstände unter allen diesen Totenmitgaben ist eine einhenkelige silberne Vase (Phiole) von 18 cm Durchmesser. Auf der Außenseite ihres Randes sind sieben menschliche Köpfe in Gold angebracht und unter jedem ein goldenes Ornament. Leider hat diese Vase vom Oxyd gelitten, gereinigt mag sie aber in ursprünglicher Schöne erstrahlen. Der Typus dieser Funde deutet auf den Osten, ein Umstand, der Beziehungen zwischen Griechenland und Asien in jener fernen Zeit erkennen läßt, die lange andauerten, bis die griechische Kunst in stufenweiser Entwicklung sich von fremden Einflüssen befreite und unter der Einwirkung der heimischen Art zu ihrer Besonderheit gelangte.

E. B. **Griechische Ausgrabungen.** Wie griechische Blätter melden, läßt die griechische Regierung seit einiger Zeit auf dem Helikon durch Dr. Kastroménos Ausgrabungen vornehmen, um das Heiligtum der Musen aufzudecken. Die Lage desselben auf dem Abhang des Helikon war den Archäologen längst bekannt, da frühere Ausgrabungen vier große Steinblöcke zu Tage brachten, die inschriftlich „Sitze der Musen" genannt waren. Man will jetzt das ganze Heiligtum freilegen, da dasselbe teils mit Erde und Schotter bedeckt, teils von den Ruinen einer Kirche überbaut ist. Es fand sich bei diesen Arbeiten ein bronzener Finger, jedenfalls ein Teil einer lebensgroßen Statue; vielleicht wird noch diese selbst gefunden. In einiger Entfernung von dem Heiligtum liegt ein halbkreisförmiger Raum, in welchem Felsblöcke nach Art von Sitzen gelegt sind. Man vermutet, daß dies das „Musentheater" sei, welches Pausanias hervorhebt und in die Nähe des Heiligtums setzt. Diesem Theater, vermutlich dem Bühnenhaus, scheint auch eine aus roh behauenen Steinen gebaute Mauer angehört zu haben. Die weiteren Ausgrabungen werden wohl in diese Dinge Licht bringen.

Vermischte Nachrichten.

— tt. **Karlsruhe.** Die hiesige Gemeindeverwaltung hat auf dem von ihr neugeschaffenen Leopoldsplatze außer dem stattlichen Neubau einer ganz in roten Quadersandsteinen hergestellten städtischen Volksschule nun auch einen monumentalen Brunnen nach dem Entwurfe des Stadtbaumeisters Wilhelm Strieder durch den hiesigen Bildhauer Friedrich Volke ausführen lassen. Es ist ein hoher Obelisk, dessen säulengeschmücktes Postament mit dem überlebensgroßen Medaillonbild des 1790 geborenen und 1852 verstorbenen Großherzogs Leopold von Baden nach dem Modelle Volke's in Erz durch Lenz, den Nachfolger von Burgschmidt, in Nürnberg gegossen wurde. Bildhauer Volke hat sich in den letzten Jahren namentlich durch eine Anzahl von Kriegerdenkmalen, so in Mühlburg und Durlach, wie auch durch mehrere in Marmor und Erz ausgeführte Grabdenkmale nach den Entwürfen des hier verstorbenen Baurates Adalbert Kerler in weiteren Kreisen vorteilhaft bekannt gemacht.

* **Die Marmorstatue Kaiser Franz Josephs von Zumbusch**, das erste dem Monarchen in Wien errichtete Denkmal, wurde am 15. Dezember im Treppenraum der Wiener Universität feierlich enthüllt.

E. B. **Das Grundstück und die Baulichkeiten des Museums in Bulaq** werden demnächst versteigert und achtzehn Monate nach dem Zuschlage dem Erwerber übergeben. Die Sammlungen kommen, wie nunmehr entschieden ist, in den Palast v. Gizeh. Englische Stimmen klagen über die dadurch vermehrten Kosten des Studiums der Sammlungen, die dann nur per 16 Sh. täglich erreichbar seien. Immer noch besser, als die ursprünglich geplante Uebertragung nach London, wo diese Dinge, nachdem sie Jahrtausende überdauert, sehr bald dem Klima zum Opfer gefallen sein würden, ganz abgesehen davon, daß die Trennung der Altertümer von der heimischen Scholle auch ihr Verständnis erschwert.

H. **Das Gemälde der Himmelfahrt Maria's**, 3,67 m hoch, 2,30 m breit, auf Leinwand gemalt, in der hl. Kreuzkirche zu Augsburg, wurde von jeher dem P. P. Rubens zugeschrieben, aber nach strenger Sichtung von manchen angezweifelt. Es dürfte daher eine authentische Nachricht über die Erwerbung dieses Bildes willkommen sein, die wir in einem Auszuge aus der Privatkasserechnung des Ott Heinrich Fugger vom Jahre 1627 durch die Gefälligkeit des Fürstl. Fuggerschen Archivars Herrn Dr. Fr. Dobel erhielten. Der reichen einflußreichen Familie Fugger standen ja die umfangreichsten Verbindungen zu Gebote. Seit jedoch der große indische Handelsverkehr, nach Auffindung der Seestraße um das Kap der guten Hoffnung, nicht mehr über Venedig, sondern über die Niederlande ging, verlegten die Fugger ihre Kommanditehäuser nach Antwerpen, Amsterdam und Köln. Ihre Söhne, die früher italienische Hochschulen besuchten, trieben von nun an ihre Studien in den Niederlanden und die Fugger unterhielten dort mit den hervorragendsten Männern die engsten Beziehungen. Sie stifteten in Augsburger Kirchen die prunkvollsten Kapellen und Altäre. Die Wallfahrtskirche zum hl. Kreuz muß nach den geschichtlichen Angaben und den aus den Zeitenstürmen noch verbliebenen Kleinodien zu schließen, mit besonderem Reichtume ausgestattet gewesen sein. Es möge hier nur auf das großartige, von dem berühmten Goldschmied Georg Seld 1493 ausgeführte Ostensorium hingewiesen werden, welches ein romanisches Reliquientäschen umschließt und leider durch zu großen Opfersinn, auf Kosten einheitlicher Schönheit, mit einer in Renaissance ornamentirten Vorwand aus gediegenem Golde, und noch später, mit einem aus Seidenstickerei bestehenden, mit den kostbarsten Edelsteinen übersäten Man-

tel überladen wurde. — Diesem Kirchenschmucke gegenüber konnte die Familie Fugger zu dem Bilde für ihren dort gestifteten Altar nun einen bedeutenden Maler berufen; denn auch zu den plastischen Arbeiten sind die auserlesensten Meister, die auch für den Augsburger Rathausbau beschäftigt waren, nach der folgenden Aufzeichnung zugezogen worden: „Alß der hochwolgeborn mein Gnediger Graf vnd herr, herr Ott Heinrich Fugger, Obrister, in die Kirchen zum heiligen Creuz allhie einen Altar in den Niederlanden von Peter Rubens mahlen lassen, ist hierauf bevelch wolermeld Sr. Gn. mit M Jacob Dieterichen, Kistler, selbigen in sauber vnnd guet Nussbaumen Holz zu faßen p f 300 sambt seiner Frawen zwen Taler Leitkauf abgehandlet vnd verglichen worden, demselben hab ich den 16 Augusti Ao 27 seines Rests vnd also der f 303 für Ine vnd sein weib völlig entricht vnd par bezalt & thuet f 303. Mehr seinen gesellen verordnet vnd bewilligt Trinckhgelt f 1. 30. — Item ist mit Hannß Wolf Bernhardten, Mahler allhie, gleichergestalt p f 208 Xr 30 abgehandlet vnd verglichen worden, obbemelten Altar vnd Holzwerkh, sambt zugehoerigen Stückhen, waß sein arbeit betrifft, zu faßen vnd zu verfertigen, auch mit guetem goldt zu verguldten. Deme hab ich of 7 July Ao 27 obstunde f 208 Xr 30. voellig erlegt vnnd bezalt, thuet f 208. 30. Mehr dem M. Christoff Murman, Bildthawer von vier bildern, of disen Altar zu schnizlen vnnd zu machen den 27 Augusti Ao 27 zalt f 80. Den gesellen verordnet vnd bewilligt Trinkhgelt ff 1. 30. / f 594. 30. Den 18 Octob. Ao 27 dem Hannß Wolf Bernhardt, Mahler, von dreyen Englen, einen Salvator vnd vier Früchten, zu Sr. Gn Altar zum heiligen Creuz gehoerig zu verguldten, erstattet f 70. Den 18 Octob. dem Christoph Murman, Bildthawer umb etliche Früchten, so er zu obbemelten Altar gemacht bezalt f. 24. — Den 3 January Ao 28 zalt ich dem Daniel Rasch, Schulmaistern, wegen zu Sr. Gn Altar zum heiligen Creuz auf ein Tafel gemachter Latteinischer Schrifft — — f 4. Den 18 February Ao 29 bezalt ich Meister Christoff Murman, Bildthawer, vmb Sr. Excell. vnd dero Fraw Gemahlin Wappen, sovil den Schilt belanget, sambt oben auf einer Cron vnd mit dem gulden Bließ auch etlichen Früchten zu schneiden, alles zu derselben Altar zum heiligen Creuz alhie gehoerig — — f 8. — Der beschriebene Fuggersche Altar mit dem Bilde von Maria's Himmelfahrt befindet sich auf der linken Seite des Kirchenschiffes. Der Seitenaltar rechts enthält die Darstellung der Kreuzauffindung von Guiseppe Vermiglio als Gemälde, welches aber erst in den vierziger Jahren dieses Jahrhunderts für die Kirche erworben wurde.

x **Das kurfürstliche Schloß in Mainz**, bekanntlich ein hervorragendes Denkmal der Renaissance, wird demnächst äußerlich einer allerdings nur notdürftigen Ausbesserung unterzogen werden. Die städtischen Behörden haben zu dem Zwecke 12000 Mark bewilligt. Der gleiche Betrag wurde gewährt zur Instandsetzung von Räumen innerhalb des Schlosses für die Zwecke des römisch-germanischen Centralmuseums, dessen Ausstellungssäle und Arbeitsräume dem vorhandenen Bedürfnisse bei weitem nicht genügen. Die zur völligen Wiederherstellung des Schlosses erforderliche, ziemlich beträchtliche Summe hofft man mit Hilfe einer Lotterie aufzubringen, wofern die staatliche Genehmigung dazu erfolgt.

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Frantz, Dr. Erich, Bilder zur Geschichte der christlichen Malerei. I. Teil. Von den Anfängen bis zum Schluss der romanischen Epoche. Freiburg i. Br., Herdersche Verlagshandlung. M. 3. —.

Zeitschriften.

Mitteilungen des k. k. Österr. Museums für Kunst und Industrie. Nr. 279.
Kunstgewerblicher Unterricht in Frankreich. Von B. B. — Eine Entdeckung auf dem Gebiete deutscher Goldschmiedekunst. Von A. Ilg. — Das Kunstgewerbe auf der Kaiser-Jubiläumsausstellung zu Brünn. Von A. Riegl.

Allgemeine Kunstchronik. Nr. 50.
Schwarz-Weiss. — Aus dem Kunstlerhause. Von Dr. Alfred Nossig.

L'Art. Nr. 589 u. 590.
Silhouettes d'artistes contemporains XX: Eugène Lambert. Von Paul Leroi. — Liotard. Von Henry de Chennevieres.

Inserate.

Neuer Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig.

Seit Oktober d. J. beginnt zu erscheinen:



DIE ARCHITEKTUR DER HANNOVERSCHEN SCHULE

herausgegeben im Auftrage der Bauhütte zum weissen Blatt

von

Gustav Schönermark

Jährlich 10 Hefte mit je 8 Tafeln; der Jahrgang kostet 10 Mark.

Die Architektur der hannoverschen Schule ist so bedeutend für die moderne Baukunst ganz Deutschlands geworden, dass es Wunder nimmt, nicht schon längst eine umfassende und fortlaufende Veröffentlichung ihrer Werke veranstaltet zu sehen. Wohl hat es nicht an dahin gehenden Versuchen gefehlt, aber man kam über die Anfänge nicht hinaus, weil solche Arbeit die Kräfte einzelner überstieg. Der Bauhütte zum weissen Blatt gehört ein grosser Teil der Meister mittelalterlicher Kunst an oder ist ihr doch befreundet; auf diese Weise steht ihr das beste Material sehr reichlich zur Verfügung und deshalb glaubt sie auch, dasselbe nunmehr veröffentlichen zu sollen, damit es denen nützlich werde, welche die Baukunst im Geiste des Mittelalters pflegen.

Erschienen sind bis jetzt 2 Lieferungen. Probehefte sind durch alle Buchhandlungen zu beziehen.

Gemälde alter Meister.

Der Unterzeichnete kauft stets hervorragende Originale alter Meister, vorzüglich der niederländischen Schule, vermittelt aufs schnellste und sachverständigste den Verkauf einzelner Werke, wie kompl. Sammlungen und übernimmt Aufträge für alle grösseren Gemäldeauktionen des In- und Auslandes.

Berlin, W., Potsdamerstrasse 3 (3)

Josef Th. Schall.

Neuer Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig.

GRUNDZÜGE DER KUNSTGESCHICHTE

Von

ANTON SPRINGER

Textbuch zur Handausgabe der Kunsthistorischen Bilderbogen.

Dritte verbesserte und vermehrte Auflage des Textbuches.

I. Altertum. — II. Mittelalter. br. à 1 M., geb. à M. 1. 35.
III. Neuzeit. 1. Hälfte (Italien) br. M. 1. 50, geb. à M. 1. 90.
IV. Neuzeit. 2. Hälfte (Der Norden) ist soeben erschienen br. M. 1.50; geb. 1.90.

Hierzu 167 Tafeln mit Abbildungen u. d. T.:

KUNSTHISTORISCHE BILDERBOGEN
Handausgabe.

I. u. II. Abteilung à M. 2. 50, geb. M. 3. 50. — III. u. IV. Abteilung à M 3 —, geb. M. 4 —. zusammen in einen Leinwandband plano geb. 15 M.; in einen Halbfranzband plano 16 M.

ERGÄNZUNGSTAFELN ZUR HANDAUSGABE.

I. Altertum: 17 schwarze und 7 polychrome Tafeln 5 M.
II. Mittelalter: 15 schwarze und 5 polychrome Tafeln 2 M.
III. Neuzeit: 53 schwarze und 3 polychrome Tafeln 5 M.

Zusammen in einen Calicoband plano geb. 15 M., in Halbfranz plano 16 M.

Kunsthandlung Hugo Grosser in Leipzig.
Vertretung und Musterlager von
Ad. Braun & Co., Phot. Anstalt in Dornach.

Der Liller Mädchenkopf

(Tête de cire du temps de Raffael),

in Wachs farbig und getreu dem Original im Museum Wicar zu Lille nachgebildete Büste.
Vergl. Zeitschr. f. bild. Kunst Jahrg. 21. Heft 1.
Höhe 50 cm. Preis M. 50. Verpackung M. 3.
Zu beziehen von (16)
Fritz Gurlitt, Kunsthandlung, Berlin, W. 29 Behrenstrasse.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Anton Springer,

Raffael und Michelangelo.

Zweite, verbesserte und vermehrte Auflage in 2 Bänden gr. 8. Mit vielen Illustrationen. 2 Bände engl. kart. M. 21. — in Halbfranzband M. 26. —.

Preisermässigung!

Geschätzter Kunstwerke.

Verzeichnis gratis und franko.

Fr. Eug. Köhler's Verlag in Gera.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von August Pries in Leipzig.

24. Jahrgang. 1889/90.

Kunstchronik

Nr. 13. 5. Januar.

Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

Herausgeber:

Carl v. Lützow (Wien, Theresianumgasse 25.) und Arthur Pabst (Köln, Kaiser-Wilhelmsring 22a)

Expedition:

Leipzig: E. A. Seemann, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. Kühl, Jägerstr. 73.

Die Kunstchronik erscheint von Oktober bis Ende Juni wöchentlich, im Juli, August und September nur aller 14 Tage und kostet in Verbindung mit dem Kunstgewerbeblatt halbjährlich 6 Mark, ohne dasselbe ganzjährlich 8 Mark. — Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler in Leipzig, Wien, Berlin, München u. s. w. an.

Der neue Katalog der Kasseler Galerie.

Die herrliche Kasseler Galerie, die zweitgrößte des Preußischen Staates, erfreut sich nun auch eines mustergültigen Katalogs aus der Feder ihres Direktors Dr. Eisenmann. Bei der Beschränkung auf etwa 770 Bilder konnte in Bezug auf Ausführlichkeit der Beschreibungen und erschöpfende kritische Behandlung alles nur Wünschbare geleistet werden. Größere Galerien müssen sich, schon mit Rücksicht auf die Handlichkeit eines solchen Katalogs, hierin wesentlich beschränken.

Bei der Anordnung der Malernamen ist eine Gruppirung nach Zeiten und Schulen zur Anwendung gekommen, der Verfasser erklärt sich aber im Vorwort nachträglich für die alphabetische Reihenfolge als die praktischere, „wenigstens hinsichtlich der kleineren Sammlungen, die nicht mit allen Schulen gleich gut bedacht sind." Richtig ist, daß man sich in dem Kasseler Katalog, wenn man ihn außerhalb der Galerie benutzen will, nicht gerade leicht zurecht findet, und das ist die einzige Ausstellung, die man an dieser Arbeit zu machen hat. Innerhalb der großen zeitlichen und örtlichen Gruppen sind nämlich die einzelnen Maler nicht nach einer durchgehenden chronologischen Reihenfolge angeordnet, sondern nach anderen Gesichtspunkten, die der Leser erst selbst herausfinden muß, da weder das Vorwort noch etwa abteilende Überschriften hierüber Aufschluß geben. Innerhalb der holländischen Schule des 17. Jahrhunderts sieht man sich zu seiner Verwunderung mehrmals genötigt, nachdem man eine Reihe von Künstlern durchgenommen, die vom Anfang des Jahrhunderts bis zu dessen Ende fortlaufen, plötzlich wieder zum Anfang zurückzukehren; noch stärker sind die Sprünge bei der italienischen Schule, welche die Jahrhunderte vom 15. bis zum 18. zusammenfaßt. Dies erklärt sich daraus, daß die Holländer nach gewissen gegenständlichen Gruppen als Historien-, Porträt- und Genremaler, als Tiermaler, Landschafts-, Marine- und Architekturmaler, endlich als Stilllebenmaler zusammengeordnet sind; die Italiener aber nach örtlichen Gruppen.

Es hätte hierbei nur eines geringfügigen redaktionellen Eingriffs bedurft, nämlich der Anbringung von Überschriften bei den Unterabteilungen — wie solches bei ähnlicher Anordnung in dem Katalog der Münchener Pinakothek durchgeführt worden ist — um die Orientirung durchaus bequem zu machen. Bei den holländischen Genre- und Historienmalern hätte sich daneben auch eine straffere Zusammenziehung nach lokalen Schulen, wie solche in dem Dresdener Katalog angewendet worden ist, empfohlen.

Für die alphabetische Anordnung der Galerienkataloge ist jüngst eine so gewichtige Autorität wie die Wilhelm Bode's eingetreten (im Repertorium für Kunstwissenschaft). Soweit es sich um Bilder handelt, deren Meister festgestellt sind, spricht die Bequemlichkeit jedenfalls dafür. In Galerien, die möglichst zäh an den einmal festgestellten Benennungen halten, wie z. B. im Louvre oder der National Gallery zu London, wird man daher mit einem solchen Katalog ganz gut durchkommen. Dort aber, wo man den Fortschritten der Wissenschaft möglichst nahe zu folgen bestrebt ist, wie nunmehr in der Mehrzahl der deutschen Sammlungen, würde die Orientirung bei neuen Auflagen oft gar sehr erschwert werden, zumal da man es der Raumersparnis wegen meist unterläßt, die alten

aufgegebenen Benennungen, unter Verweisung auf die neu eingeführten, in die alphabetische Reihenfolge mit aufzunehmen. Wie schwer es ferner fällt, bei alphabetischer Anordnung die vielen „Unbekannten" zu identifiziren, deren Anzahl gerade bei sorgfältig verfaßten Katalogen eine nicht unbeträchtliche zu sein pflegt, zeigt klar genug der Berliner Katalog, der dieselben unter den Namen der örtlichen Schulen, zu welchen sie gehören, an 23 verschiedenen Stellen aufführt, statt sie in wenige Hauptgruppen zusammenzufassen. Ähnlich verhält es sich mit den zweifelhaften und den Schulbildern.

Bei einer praktisch angelegten systematischen Anordnung werden die Ansichten der Kundigen über die Stelle, wo ein Bild zu suchen ist, weit weniger auseinandergehen, als bei einer alphabetischen, welche das Zusammengehörende erbarmungslos auseinander reißt. Daß überdies die nach ersterem Gesichtspunkt abgefaßten Kataloge zugleich ein Bild von der Zusammensetzung und dem Charakter der betreffenden Galerien zu geben vermögen, dürfte ein nicht zu unterschätzender Umstand zu ihren Gunsten sein.

Besitzt eine Galerie in unzweideutiger Weise ihren Schwerpunkt in einer bestimmten Schule, z. B. das Amsterdamer Rijksmuseum in den alten Holländern, so mag sich die alphabetische Anordnung dieses ihres Hauptbestandteils empfehlen; die vereinzelten Vertreter anderer Schulen oder der neueren Zeit wird man aber dann gut thun, in einem Anhang oder in einem gesonderten Alphabet zusammenzufassen.

v. S.

Pariser Eindrücke.

II.

Die Madeleine, das Pantheon, die goldene Kuppel des Invalidendomes und die Türme von St. Sulpice bilden die äußere Signatur von Paris. In jüngster Zeit ist noch die Kuppellinie mit dem flachen Giebeldach der Großen Oper dazu gekommen. Von der Madeleine haben wir nicht weit dorthin. Das massive Bauwerk überragt stolz seine Umgebung und ist das architektonische Prunkstück des modernen Paris. Fünfundvierzig Millionen Francs hat der Bau Garniers verschlungen. Es sind darin aber auch die höchsten Leistungen der neueren französischen Kunst zur Schau gestellt. Eine Vergleichung mit dem Wiener Opernhause, welches ungefähr zu derselben Zeit gebaut wurde, liegt namentlich für den Wiener Besucher nahe. Wir wissen, woran der Prachtbau van der Nülls krankt und was seinen Totaleindruck am meisten schädigt: es ist der Mangel eines kräftig aufragenden Sockels; der Bau steckt zu tief in der Erde. Einen Trost dafür bietet uns die Pariser Oper, wenn wir ihre Hauptfassade betrachten — auch hier ist derselbe Konstruktionsfehler wahrzunehmen, wenngleich durch andere Ursachen herbeigeführt. Auf kleinlichem, fast zierlichem Unterbau ruht die über alle Maßen schwere Loggia, das Foyer mit seinen starken Gliederungen in vertikaler und horizontaler Richtung, und darüber, um die Schwere des Mittelgeschosses noch mehr zu beladen, eine wuchtige Attika mit breiter Gesimsausladung und kolossaler Plastik. Der bauliche Organismus, die Vergeistigung der Masse nach obenhin, erscheint demnach in dieser Fassade auf den Kopf gestellt, so schön und herrlich die Details auch sein mögen. Weit besser gliedern sich die Seitenfassaden und der rückwärtige Trakt des Gebäudes, die mit den Foyerräumlichkeiten in keiner weiteren Beziehung stehen. Im Ganzen viel Prunk und schwere Pracht, wohin das Auge schaut, aber das künstlerische Empfinden ist herb und steht mit dem Zweck des Baues — als Wohnung der Musen — in keinem guten Einklang.

Freilich entschädigt uns dafür in mancher Hinsicht das Innere. Im großen Foyer, dem Stiegenhaus und Zuschauerraum entfaltet sich die Dekorationskunst mit einer Vornehmheit und einem Pomp, wie es kaum in einem zweiten Gebäude der Welt gefunden werden mag. Vor allem im Stiegenhaus, in welchem sich das Genie des Architekten am glänzendsten offenbart. Das große Foyer, der Prunksaal für die Zwischenaktpromenade, leidet an verschwenderischer Überfülle von Gold und Spiegeln, die auch Baudry's Gemälde eher beeinträchtigt als hebt.

Goldglanz und Spiegel sind überhaupt die beliebten Dekorationsmittel in allen Pariser öffentlichen Lokalen, den Cafés, Restaurants ꝛc. Die Räume sind in der Regel nicht groß; man multiplizirt sie mit Spiegeln und maskirt alles mit Goldleisten. Ein Café Wittelsbach oder Luitpold haben die Pariser nicht. Stilvoll eingerichtete öffentliche Lokale findet man überhaupt wenig. Die Reklame verträgt sich eben selten mit künstlerischen Absichten; der Theaterpomp, das Glitzernde, Spiegelnde, das das Auge besticht, behält die Oberhand. Doch zurück zur Oper!

Ein feenhafter Anblick ist es, das Auge von der Loggia aus nachts über die Avenue de l'Opera dahingleiten zu lassen. Hier die vornehme Welt in den lichtstrahlenden Prunkräumen, und dort unten das geräuschvolle, stets bewegliche Paris; Tausende von promenirenden Fußgängern, dahinjagende Wagen und dazwischen die Schar der schweren Omnibusse, die mit ihren dichtbesetzten Imperiales mit staunenswerter Leichtigkeit durch das Wagengewirre hindurch gelenkt werden. So viel Vornehmheit, Glanz und Bequemlichkeit, und dabei wieder Gebräuche, die den Fremden

frappiren müssen! Wien hat im Ringtheater seine Schreckenskatastrophe erlebt, und Paris erst jüngst bei dem Brande der Komischen Oper. Man sollte glauben, daß, wie anderwärts, so auch hier alles gethan würde, um der Wiederholung solcher Unglücksfälle vorzubeugen; davon ist jedoch keine Rede. Die Zugangsthüren zum Zuschauerraum sind die ganze Zeit der Vorstellung hindurch von außen fest verschlossen, und die Schließerin, wenn sie nicht gerade mit ihrer Nachbarin plaudert, öffnet erst, wenn von innen derb gepocht wird; dabei sind die Zugänge zu den schmalen Sitzen durch Fallsitze derart verbarrikadirt, daß, wenn heute in der Großen Oper ein Brand ausbricht, von einem Entkommen, namentlich im Amphitheater, keine Rede sein kann.

Ich will mich hier nicht weiter auf andere Dienstpflichtige des öffentlichen Lebens in Frankreich einlassen, aber es scheint, daß heute so wie ehedem die geniale Nonchalance, mit der der Gardien de la Paix in den Straßen von Paris seines Amtes waltet, den Grundzug seines Wesens bildet, obwohl das Jahr 1870 so furchtbar an dem Marke der Nation gerüttelt hat. Vielleicht aber ist Leichtlebigkeit das notwendige Übel eines kunstbegabten Volkes, und wer weiß, ob strenge Zucht der künstlerischen Entfaltung solchen Vorschub geleistet hätte, als der leichte Sinn, der die Franzosen beherrscht.

Es ist ein ganz eigentümlicher Zufall, daß die Pariser großen Boulevards bei der Julisäule, dem Denkmal der Bastille-Erstürmung, ihren Anfang nehmen und bei der Place de la Concorde endigen. Die Volkswogen pendeln demnach stets zwischen den denkwürdigsten Stätten der Geschichte Frankreichs hin und her; denn der harmlose Obelisk von Luxor vermag die düstere Vergangenheit der einstigen Place de la Révolution im Gedächtnisse der Welt nicht auszulöschen. Zwischen diesen beiden Polen der Boulevards, auf der einstigen Place du Château d'Eau, hat 1883 die Republik ihr Denkmal errichtet und den Ort „Place de la République" getauft. Es ist einer der schönsten öffentlichen Plätze von Paris voll großstädtischer Vornehmheit und künstlerischer Harmonie. Die von den Brüdern Maurice geschaffene Kolossalfigur der Republik ist ein edles Werk, voll Hoheit und Würde, und wirkt nach allen Richtungen hin gleich günstig. Die zwölf Bronzereliefs am Sockel von Dalou, Scenen aus der französischen Revolution, der Republik von 1848 und der gegenwärtigen darstellend, strotzen von dramatischem Leben und fesseln durch ihre glänzende Vortragsweise. Springbrunnen, frisches Grün und schmucke Flaggenstangen umrahmen das schöne Denkmal, dem man nur wünschen kann, — daß es recht lange stehen bleiben möge.

Ein zweites Monument, welches in noch engerem Sinne der gegenwärtigen Republik gilt, wurde erst im letzten Sommer enthüllt. Die Kunstchronik hat davon bereits Notiz genommen; es ist das Gambetta-Denkmal auf der Place du Carrousel. Der große Volks- und Staatsmann ist als „Orateur" im vollsten Redefeuer dargestellt; vor ihm liegen die letzten Reste der Tuilerien! Das Ganze ist ein Bravourstück französischer Plastik, keineswegs fehlerfrei in der Konzeption, überrascht aber durch seine Frische und Lebendigkeit, namentlich in der Hauptgruppe.

In der geschmackvollen Dekorirung der öffentlichen Plätze mit monumentaler Plastik steht Paris allen Städten Europa's voran. Freilich war oft schon die ursprüngliche Anlage dafür prädestinirt. Wo findet sich doch wieder eine Perspektive von solch monumentaler Großartigkeit, wie die von der Place du Carrousel über die nunmehr demolirten Tuilerien hinweg, den Jardin des Tuileries, die Place de la Concorde, die Champs-Elysées entlang bis zum Arc de Triomphe! Hier bilden Gartenkunst, Architektur und Plastik ebenso wechselvolle wie vollendete Bilder, als Umrahmung des bewegten Volkslebens und der höfischen Feste. Wie in diesen Anlagen Geschmack und Sinn für monumentale Größe sich die Hände reichen, so tragen in Paris auch die Squares mit ihren Blumenbeeten, Fontänen und Monumenten diesen großen Zug zur Schau. Es mögen hiervon nur die Fontänen Richelieu, Molière, St. Michel, die Squares der Place du Chatelet, du Temple &c. &c. genannt sein.

Ich berühre hier das Kapitel der Gärten von Paris. Wer Gartenkunst studiren will, findet in Paris aus allen Hauptzeiten treffliche Vorbilder, mustergültig gehalten. Allenthalben wird das Auge durch reizvolle Skulpturen in Marmor oder Bronze ergötzt; und was um so angenehmer berührt, es sind keine langweiligen Allegorien oder Kopien bekannter Antiken: was der Salon direkt aus dem Leben bringt, wandert nach den lauschigen Plätzen der Gärten. Selbst die älteren Anlagen, wie z. B. der schöne Renaissancegarten des Luxembourg, erhält stets neuen Zuwachs an modernen Bildwerken. Ich erwähne davon die herrlichen Tierstücke von Caïn, die „Ringer" von Ottin, den neapolitanischen Bettler von Petitot, die Bathseba von Moreau-Vauthier, dann die Werke von Caillé, Astruc, Lequesne, Préault u. s. w.

Gegen Süden vom Luxembourggarten, in der Richtung des Observatoire, ist ein Square angelegt mit großen Marmorgruppen von Jouffroy, Perraud, Crauk und Gumery; den Abschluß bildet die große Fontaine de l'Observatoire, ein Bronzewerk von Fré-

miet und Carpeaux von ungemein malerischer und lebensfrischer Komposition.

Der Park Monceaux unfern des Boulevard Malesherbes', einst das Rendezvous der feinen Welt, ist heute wohl arg zusammengeschnitten und auch etwas vernachlässigt, bleibt aber immer noch ein unendlich poesievolles Stück Natur inmitten des Häusergewirres der Stadt. Wie reizvoll sind hier wieder moderne Bildwerke von Vingtrie, Lenoir, Gautherin, Caudez u. a. im Grün der Bäume placirt! Wie anders fesselt doch das plastische Werk hier in der ideal-schönen Umgebung, in den farbenduftigen Gründen, als in den geschlossenen Räumen der Ausstellungen, in denen in der Regel die Plastik im Lärm der Malerei kein Gehör findet. Hier im Viertel des Park Monceaux finden sich auch die hübschesten Privatbauten von Paris. Die Architekten nehmen bei den kleineren Hotels wenigstens den Anlauf, auch den Fassaden ein künstlerisches Gepräge zu geben, was man bei den großen Boulevardspalästen durchweg vermißt. Ab und zu stößt man daselbst auf Absurditäten, die aber weniger aus künstlerischem Bedürfnis, als vielmehr aus Gründen der Reklame entstanden sind; so z. B. daß das Edentheater in der nächsten Nähe der Oper im indischen Stil gebaut wurde! Einer der schönsten Paläste von Paris, der Palast d'Orsay an der Seine, ist leider seit 1871 noch Ruine; dagegen ist das Hotel de Ville in seiner alten Pracht wieder aus dem Schutte erstanden.

Die herrlichste Gartenschöpfung der Neuzeit, die Paris aufzuweisen hat, müssen wir im ehemaligen Arbeiterviertel Belleville aufsuchen: es sind die Buttes-Chaumont, die letzte große Anlage Haußmanns. Auf dem verödeten, verrufenen Platz, der ehedem Richtstätte war und bis in die jüngste Zeit als Ablagerungsplatz für Schutt und Unrat diente, wurde auf Geheiß Napoleons III. ein herrlicher Park geschaffen. Man wollte auch der armen Bevölkerung dieses Stadtteiles in dem Anblick schöner Naturbilder Erheiterung und Genuß bieten. Und dieses ist durch die geschickte Verwertung der natürlichen Terrainunebenheiten trefflich gelungen. Sanft gewellte Rasenflächen mit malerischer Vegetation, Teiche, Felsgrotten, Kaskaden &c. reihen sich zu wechselvollen, ja mitunter ganz großartigen Bildern, die man wohl in irgend einer Berggegend, am wenigsten aber in einem Garten von Paris zu schauen erwartet. Auf dem höchsten Felskopf der Teichinsel hat man zugleich eine ganz überraschende Rundsicht über die Stadt, den Père-Lachaise, in die Landschaft gegen St. Denis hin &c. Selbstverständlich ist auch in dieser Anlage plastischer Schmuck in trefflicher Auswahl vertreten.

So sehr der Fremde über die kleineren Gärten von Paris entzückt sein wird, so kühl wird er die großen Forêts durchwandern, — vielleicht mit Ausnahme des Parkes von Saint Cloud, der mit seiner Terrainverschiedenheit und seinen hübschen Fernblicken gegen Paris hin eine Ausnahme davon macht. Das hübsch gelegene Schloß, die Sommerresidenz Napoleons III., ist von 1870 her noch Ruine und erinnert in seinem rötlichen Ton und dem rankenden Grün an Heidelberg. — Der Bois de Boulogne, Vincennes und auch der Forêt von St. Germain-en-Laye haben alle mehr oder minder denselben Charakter; es ist Kleinholz, mehr Aue als Wald, durchzogen von schönen Fahr- und Gehwegen, an Sonntagen belebt von Parisern, die in der schönen Jahreszeit mit Kind und Kegel für den ganzen Tag der Stadt entfliehen, am frischen Grün sich ergötzen. Große malerische Baummotive, wie sie beispielsweise der Wiener Prater bietet, haben die Pariser Forêts nicht. Dagegen besitzen Versailles und Fontainebleau im Einzelnen wahre Prachtstücke von Bäumen, die mit ihren pittoresken Silhouetten wahre Zierden der Gärten sind.

Versailles mit all seinen geschichtlichen Erinnerungen, von Ludwig XIV. an bis zu den Tagen der deutschen Kaiserproklamation in der Grande Galerie, hinterläßt dem Fremden heute ganz eigentümliche Eindrücke. So lebendig und rege es auch in dem weitläufigen Park mit seinen Terrassen, Grotten, schattigen Alleen und Springbrunnen an Sonntagen einhergeht, wenn die „grandes eaux" springen — die ganze Örtlichkeit macht doch den Eindruck des Vereinsamten. Es ist so ruhig, so stille geworden, wo es einst so geräuschvoll zugegangen! Die reizvolle Anlage von Petit-Trianon beim Hameau, wo noch die niedlichen Landhäuschen am Rande des kleinen Sees stehen, in denen sich die unglückliche Marie Antoinette mit ihren Gespielinnen in harmloser Ländlichkeit unterhielt, dieser stille Waldwinkel ist so recht geeignet zum Nachdenken über die Begebenheiten, die hier sich abgespielt. Man bewundert heute wie ehedem die Grande Galerie, die Gloire-Malereien eines Horace Vernet, Delaroche, Yvon &c., aber das Jahr 1870 schleicht wie ein Schattengespenst über alle diese gemalten Siege und gemahnt den Beschauer an die Wandelbarkeit des Glücks.

Kunstlitteratur und Kunsthandel.

B. Württembergs kirchliche Kunstaltertümer, von Dr Paul Keppler, Professor der Theologie in Tübingen. — Unter diesem Titel ist kürzlich ein Buch erschienen, das von allen Kunstfreunden mit Freuden aufgenommen werden wird. Es ist ein neues Glied in der Kette jener trefflichen Handbücher, welche seit 25 Jahren die Heimatkunde unseres Vaterlandes auf einem Gebiete fördern, welches früher ganz vernachlässigt war. Es enthält eine Aufzählung alles dessen, was an Denkmälern kirchlicher Kunst innerhalb des Königreichs Württemberg vorhanden ist. Württemberg war wohl einer der ersten

deutschen Staaten, welche schon im Jahre 1841 den Versuch mit einer ähnlichen Arbeit machten, die in den Württembergischen Jahrbüchern erschien; später hat dann der Landeskonservator Prof. Haßler in derselben Zeitschrift (1859—63) mit der Inventarisirung der Kunstaltertümer des Landes begonnen; seine Arbeit ist aber unvollendet geblieben. Erst seit drei Jahren ist nun von seiten des Konservatoriums, nach Abschluß der 64 Bände Oberamtsbeschreibungen, die Inventarisirung nach einem neuen Plan wieder aufgenommen worden. Da diese offizielle Publikation noch längere Zeit in Anspruch nehmen wird, sind wir sehr dankbar dafür, daß von seiten eines Privatvereins, des Kunstvereins der Diözese Rottenburg, ein vollständiges Verzeichnis aller kirchlichen Kunstaltertümer fertig vorliegt. Das Buch soll in erster Linie dem praktischen Bedürfnis als Reisehandbuch dienen und ist deshalb in möglichst knapper Form gehalten; dessenungeachtet birgt es aber eine Fülle von Stoff auf 76 Seiten Einleitung und 500 Seiten Text, erreicht demnach beinahe den Umfang von Lotz' Statistik von ganz Süddeutschland. Als Einleitung ist eine Uebersicht der in Betracht kommenden vier Hauptgattungen der Kunst: Architektur, Plastik, Malerei und Kunstgewerbe, gegeben, dann folgt die Statistik nach Oberämtern geordnet und schließlich ein Anhang, welcher die Neubauten und Neuanschaffungen kirchlicher Ausstattungsgegenstände verzeichnet, welche seit ca. 1850 in der Diözese Rottenburg erfolgten. Ein großes Verdienst hat sich der Verfasser dadurch erworben, daß auch die scheinbar unbedeutendsten kirchlichen Einrichtungsgegenstände älterer Zeit notirt sind, vor allem die Glocken mit ihren Inschriften. Mit großem Fleiß ist ferner die Litteratur angegeben und auf vorhandene Abbildungen verwiesen. Das Ganze darf als ein Muster emsiger Gelehrtenarbeit angesehen werden, und wenn man bedenkt, daß das ungeheuere Material in kaum sechs Jahren bewältigt worden ist, so muß man staunen über die Arbeitskraft des durch seinen Beruf vielfach in Anspruch genommenen Verfassers.

x. — **Pfannschmidts Bilder aus der heiligen Geschichte** sind in zwei Sammlungen, jede zwölf Lichtdrucke enthaltend, in der Schriftenniederlage der Anstalt Bethel bei Bielefeld erschienen. Es sind zwei Ausgaben des Werkes zu haben, eine Volksausgabe, in der jede Sammlung 6 Mark kostet, und eine Prachtausgabe zu dem doppelten Preise.

Nekrolog.

** **Der englische Genre- und Landschaftsmaler Richard Redgrave** ist am 14. Dezember zu London im 85. Lebensjahre gestorben. Er hat mit H. Cole das Museum für ornamentale Kunst in Marlborough House begründet, aus welchem sich später das South Kensington Museum entwickelte, und war auch litterarisch thätig. Mit seinem Bruder Samuel gab er heraus: A century of painters (1866).

Konkurrenzen.

*** **In dem Wettbewerb um das Kaiser-Wilhelm-Denkmal für Mannheim** haben den kombinirten ersten und zweiten Preis Moest (Karlsruhe) und Heeß (München), den dritten Heer (Karlsruhe) und den vierten Eberlein (Berlin) erhalten.

Personalnachrichten.

** **Der Maler Professor Gustav Spangenberg** in Berlin ist aus Anlaß der Vollendung seiner Wandgemälde im Treppenhause der Universität Halle von der philosophischen Fakultät daselbst zum Ehrendoktor promovirt worden.

** **Prof. Dr. von Brunn** ist zum Direktor der Glyptothek in München und Konservator Freiherr Heinrich von Pechmann zum Direktor der Neuen Pinakothek ernannt worden.

Sammlungen und Ausstellungen.

A. R. **In Eduard Schulte's Kunstsalon in Berlin** finden zur Zeit zwei Sammelausstellungen statt, deren eine uns zum erstenmal mit einem italienischen Maler, dem Römer Marius de Maria, bekannt macht, welcher sich in seinen Landschaften und Straßenansichten aus Rom, Venedig, Capri, Terracina, Subiaco und Paris, sowohl in der geistigen als auch in der malerischen Ausdrucksweise völlig von dem Gros seiner Landsleute unterscheidet. Etwa die Hälfte der zwanzig bei Schulte ausgestellten Bilder war bereits in München zu sehen, scheint aber dort nicht die Beachtung gefunden zu haben, welche die eigenartige, scharf und absonderlich ausgeprägte Individualität des Künstlers verdient. Wie sein Pinsel nur auf derb-pastose Wirkungen ausgeht — seine Malweise hat etwas Reliefartiges, — so strebt er auch in der Stimmung und in der Staffage seiner Bilder nach den grellsten Effekten. Dazu hilft ihm besonders die Mondscheinstimmung, welche nicht bloß seinen landschaftlichen und architektonischen Motiven, wie einem Hofe in Venedig mit Figuren, einer Straße in Capri, auf welcher ein Mädchen vor einer Marienkapelle betet, den Ruinen des Apollotempels zu Terracina, poetische Reize verleiht, sondern auch auf zwei grauenhaft-phantastischen Nachtstücken das Spukhafte des durch die Staffage versinnlichten Vorgangs bis zum Unheimlichen steigert. Das eine zeigt eine Partie des Tiberufers von Rom zur Zeit der Pest im Jahre 1600. Am Quai hält eine Barke mit fackeltragenden Mönchen, zu welcher die Leichen an der Pest Gestorbener, auf die das grüne Licht fällt, hinabgetragen werden. Das andere führt uns in einer von Mondschein erhellten Gasse von Subiaco den Träger einer Lokalsage, einen gespenstischen Priester vor, der des Nachts durch den Ort schleicht, begleitet von dem weißen Skelett eines großen Hundes. Auf zwei anderen Bildern ist diese phantastische und in ihrer malerischen Erscheinung wiederum derb naturalistische Auffassungsweise auf zwei Motive aus Paris übertragen, einen Blick auf den Pont-Neuf bei Sonnenuntergang an einem regnerischen Winterabend und eine Straßenecke mit einem hellerleuchteten Café in der Nähe von Notre Dame, deren Türme im Hintergrunde aus dem nächtlichen Dunkel auftauchen. Das robuste, handfeste Malwerk läßt dabei keineswegs die empfindsame Stimmung aufkommen, die sonst Abend- und Mondscheinlandschaften selten zu fehlen pflegt. — Die zweite Sonderausstellung umfaßt fünfzehn Landschaften des seit etwa zwölf Jahren in Paris lebenden Oesterreichers Eugen Jettel, eines Schülers von Albert Zimmermann, der freilich in Paris, im engen Anschluß an die Meister des paysage intime, besonders an Rousseau und Daubigny, einen von seinem Lehrer weitabführenden Weg eingeschlagen hat. Ein Motiv aus dem Walde von Fontainebleau, das älteste der ausgestellten Bilder, erinnert zumeist an Rousseau. In der Mehrzahl der Bilder, welche nordholländische Flachlandschaften, zum Teil aus der Umgegend von Dordrecht, mit weiten Perspektiven im Lichte heller Sommertage darstellen, herrscht jedoch der Einfluß Daubigny's vor. In der Abstufung der Lufttöne, in der Mannigfaltigkeit graulicher und bläulicher Nüancen ist Jettel bisweilen noch feiner als sein Vorbild, in der Farbe weniger materiell und in der Stimmung poetischer und gesünder. Man ist versucht zu glauben, daß diese Gattung der Stimmungslandschaft hier ihren Höhepunkt erreicht hat, und es nicht möglich sein kann, mit den jetzt vorhandenen Mitteln malerischer Darstellung aus den schlichtesten Motiven noch größere Reize herauszulocken, als es hier geschehen ist.

Th. Fr. **Ausstellung von Kupferstichen und Radirungen im Oesterreichischen Museum.** Das Museum am Stubenring in Wien stellt seit einigen Jahren auch Arbeiten des Grabstichels und der Radirnadel aus und zwar solche von modernen Künstlern. Seit dem vorigen Winter hat die Kunsthandlung Artaria & Co. die Angelegenheit in die Hand genommen und kann dafür des Dankes von seiten des Museums und der Besucher desselben sicher sein. Um Weihnachten 1887 sah man die herrlichsten Gaillards, Waltners, Köppings ausgestellt; heuer ist H. Herkomer durch acht Blätter vertreten, die uns des Künstlers interessante Individualität näher führen, als es die gemalte „Dame in Weiß" und sein Gegenstück in Schwarz vermögen. Herkomers Bildnisse von Rich. Wagner, Stanley, J. Ruskin, von Arth. Wellesly (letzteres ist geschabt) sowie einige kleinere, geistreich, wenn auch hier und da etwas flüchtig, gemachte Originalradirungen dürften dem bemittelten Publikum manche Banknote aus der Tasche locken. Neben Herkomer finden wir den zarten Gaujean (nach Burne-Jones), den empfindungsvollen Waltner (nach Henner), sodann den neuen Stich von Stang nach

Lionardo, ferner Köpping und viele andere durch treffliche Drucke vertreten. Es sind im ganzen bei 60 Blätter ausgestellt. Von den zwei nach Angeli gestochenen Bildnissen S. Maj. des Kaisers von Oesterreich, welche kürzlich vollendet und ebenfalls hier ausgestellt sind, rührt das größere Blatt von L. Michalek her, das kleinere von Sonnenleiter; letzteres zeigt die reife abgeklärte Kunst des Meisters in vollem Glanz. Einen besonders erfreulichen Eindruck macht es, in der kleinen Ausstellung zahlreiche Originalradirungen zu finden, da man oft die Befürchtung ausgesprochen hat, daß die Radirung als Reproduktion im Laufe der Zeit noch mehr als bisher von den photochemischen Vervielfältigungen in den Hintergrund gedrängt werden dürfte. An die Herkomerschen Originalradirungen schließen sich Blätter von Kohnert, Mannfeld, Kaiser, Haig und Slocombe an. Von letzterem Künstler sehen wir eine ganz eigenartig behandelte Winterlandschaft, von Haig mehrere Städtebilder. Als Curiosum fällt unter den fast durchaus vortrefflichen Arbeiten, die Artaria ausgewählt hat, die Radirung von Leon Bonnat auf; sie beweist, daß auch die größten Virtuosen mit dem Pinsel nicht immer auch solche mit der Radirnadel sind. Zwei vielbewunderte Zierden der Ausstellung sind Meister Ungers Probedruck nach einem der schönsten Rubensbilder in Wien, dem Bildnis der zwei Söhne des Meisters in der Liechtensteingalerie, und die Radirung nach dem schönen Hals in derselben Gemäldesammlung. Als ein künstlerischer Nachklang der Maria Theresia Ausstellung ist das Blatt von J. Groh zu betrachten, welches dem Bildnis der großen Kaiserin von Mentens aus dem Schlosse Schönbrunn in jeder Beziehung gerecht wird. Auch das Blatt nach dem Bellini'schen Loredan in London von Le Rat ist eine hübsche Erscheinung. Endlich sind W. Woernle, W. Hecht und Raab (Vater und Tochter) mit einer Auswahl vorzüglicher Radirungen vertreten.

*** **Die nächstjährige akademische Kunstausstellung in Berlin** findet von Mitte August bis Anfang Oktober im Landesausstellungsgebäude am Lehrter Bahnhof statt.

Denkmäler und Neubauten.

*** **Zum Ludwig-Richter-Denkmal** für Dresden hat der König von Sachsen 1000 Mark gespendet.

H. J. **Scheffel-Denkmal für Karlsruhe.** Infolge des im Juni 1888 ausgeschriebenen Wettbewerbs zur Errichtung eines Denkmals für Joseph Victor von Scheffel waren zur bestimmten Zeit 17 Modelle eingesandt worden; am 10. Dezember versammelte sich das Preisgericht und einigte sich zu folgendem Spruch: I. Preis 1500 M. dem Modell „Mittnau" von Professor Adolf Heer-Karlsruhe. II. Preis 1000 M. dem Modell „Oelzweig" von Professor Herrmann Volz-Karlsruhe. III. Preis 500 M. dem Modell „Büste" von Bildhauer Volke-Karlsruhe. Eine besondere Befriedigung äußerte das Preisgericht über die namhafte Zahl ansprechender Modelle und das sichtliche Bestreben der beteiligten Künstler, der Eigenart des Dichters, sowie sie noch im frischen Andenken der Zeitgenossen lebt, gerecht zu werden. Das Modell „Mittnau" stellt den Dichter als Wanderer im Reisegewand dar, mit Joppe, Hut, Plaid und hohen Stiefeln, die rechte Hand in die Seite gestützt, die linke ein Skizzenbuch haltend, den Blick in die Ferne gerichtet; die Figur, stehend, flott und sicher in Bewegung und Ausführung, hat ein durchaus vornehmes Gepräge; trotzdem die stattliche Gestalt dem reiferen Mannesalter angehört, liegt in dem Ganzen ein Nachklang der fröhlichen Studentenzeit, und die Frische und Entschiedenheit der Behandlung gewinnt den Beschauer im ersten Augenblick. Der untere Teil des Postaments ist in der Ausladung minder schwer zu wünschen, sowie auch die Zahl der Treppenstufen beschränkt werden dürfte. — Bei dem Modell „Oelzweig" hat die schöne Allegorie bei der plastisch fein durchgebildeten, am Fuße des Postaments angelehnten weiblichen Gestalt lebhaften Beifall erweckt. Die Porträtähnlichkeit der Büste des Dichters ist hingegen trotz der geschickten Behandlung nicht dem Zwecke eines Denkmals genügend. — Bei dem Modell „Büste" ist die Silhouette des Aufbaues als eine glückliche zu bezeichnen. Die realistische Figur des Trompeters befindet sich in einem gewissen Gegensatz mit der gegenüberstehenden zweiten Sockelfigur, der idealen Frauengestalt der Frau Aventiure, welche die Büste Scheffels bekränzt; auch wäre bei der letzteren eine schärfer ausgeprägte Porträtähnlichkeit wünschenswert. — Die übrigen Projekte müssen wir des beschränkten Raumes wegen unberücksichtigt lassen. Zu erwähnen bleibt noch, daß nach Durchsicht der beigelegten Kostenanschläge jeder der durch Preise ausgezeichneten Entwürfe mit der für das Denkmal bestimmten Summe von 40000 M. zur Ausführung gelangen kann. Bezüglich der Uebertragung der Denkmalsausführung hat sich das Komitee die endgültige freie Entschließung vorbehalten.

☐ **Das Grillparzer-Monument in Wien** ist so gut wie vollendet. Vor kurzem wurde die von Prof. Kundmann modellirte Hauptfigur in der Nische des vom Architekten Baron Hasenauer entworfenen Halbrundes aufgestellt. Seitlich in die Mauer des Hemicykles sind auch schon die Weyrschen Reliefs eingefügt, links die Scenen aus der Ahnfrau, aus Traum ein Leben und aus König Ottokars Glück und Ende, rechts die Reliefs zu Sappho, Medea und zu des Meeres und der Liebe Wellen. Auch die zwei Weyrschen Putti die oben im Giebelfelde die Inschrifttafel mit dem Namen des Dichters tragen, beleben schon den Aufbau, an dem eigentlich nur mehr geglättet wird. Ueber die meisten dieser Skulpturen hat die „Kunstchronik" schon mehrmals Bericht erstattet. Bezüglich des Materials, aus dem das Denkmal gefertigt ist, erwähnen wir, daß für die Architektur meist (grauer) Sterzinger Marmor verwendet worden ist. Das Basament mit den Stufen ist aus Mauthausener Granit, die Figuren sind aus (weißem) Laaser Marmor. Die Aufstellung sowie die Steinmetzarbeiten an der Architektur wurden unter Leitung des Baurates Böck von der Uniongesellschaft ausgeführt. Wien gewinnt durch das Grillparzerdenkmal, das läßt sich schon heute sagen, eine Sehenswürdigkeit ersten Ranges.

☐ **Der Neubau der beiden Hofmuseen in Wien** ist im wesentlichen seit längerer Zeit vollendet. Die künstlerische Ausschmückung und die Aufstellung der Gegenstände in dem Museum für die naturgeschichtlichen Sammlungen ist mit Ausnahme des mittleren Kuppelbaues so weit vorgeschritten, daß an die Eröffnung dieser Sammlungen im Laufe von 1889 gedacht werden kann. Hinsichtlich des Gebäudes für die kaiserl. Kunstsammlungen wären solche Hoffnungen noch unbegründet, da mit der Neuaufstellung derselben kaum der Anfang gemacht ist. Im neuen Hause befindet sich (außer einigen antiken Inschriftsteinen und Skulpturen) noch nichts als die Waffensammlung, deren neue Anordnung gegenwärtig in Angriff genommen wird. Die Abteilung der Waffen umfaßt die hochbedeutende Sammlung, die bis vor kurzem im Wiener Arsenal aufgestellt war, und die bekannte Waffensammlung des unteren Belvedere. Vereinigt werden beide ein Ganzes von seltenem Reichtum und Glanz bilden. Das untere Belvedere ist wegen der Uebertragung der Waffen und des bevorstehenden Transportes der übrigen Bestandteile der Sammlung im Herbst 1888 für den öffentlichen Besuch geschlossen worden. Es ist kein Zweifel, daß noch manches Jahr verfließen wird, bevor die sämtlichen vereinigten kaiserlichen Kunstsammlungen dem Publikum zugänglich werden.

Vermischte Nachrichten.

— tt. **Stuttgart.** Am 24. November veranstaltete die Baugewerkschule in Gemeinschaft mit früheren Schülern und verstärkt durch in die Praxis übergegangene Vertreter der Baugewerbe zu Ehren des 70. Geburtsfestes des Hofbaudirektors und Vorstandes der Baugewerkschule Joseph von Egle einen aus mehr als 1200 Teilnehmern bestehenden Fackelzug, an den sich ein Bankett im Saale der Liederhalle anschloß. Die Feier verlief in glänzender Weise.

*** **Die Verträge über die Ausführung der Kölner Domthüren** sind, wie die Kölnische Volkszeitung mitteilt, mit den Künstlern Mengelberg und Professor Schneider abgeschlossen worden.

K. **Aus Bremen.** Unserem prächtigen Rathaussaale, dessen Schnitzwerk in Ortweins Renaissancepublikation aus Zeichnungen von Mittelsdorf in weitesten Kreisen bekannt geworden ist, droht die Gefahr, verrestaurirt zu werden. Vor einigen Jahren ist der erste Mißklang in die Harmonie der künstlerischen Ausstattung gekommen durch Aufstellung eines

großen Schlachtenbildes, dessen Rahmenwerk grell absticht gegen die alte Holztäfelung. Nun geht man damit um, das alte historische Gepräge des Raumes dem modernen Eindringling zuliebe vollends zu vernichten und ähnliches Rahmenwerk an allen Wänden anzubringen. Was aber noch trauriger an der beabsichtigten „Verschönerung" sein würde, wäre die völlige Beseitigung der wegen ihrer reichen Schnitzarbeiten von aller Welt mit Recht bewunderten Wendeltreppe, die zur Güldenkammer führt. Es ist kaum glaublich, daß sich in Bremen „Kunstfreunde" finden, die auf einen solchen barbarischen Gedanken kommen können. Das altehrwürdige Bauwerk, das großartigste Denkmal der hanseatischen Renaissance, hat schon genug leiden müssen durch den Umbau der unteren Räume, die für moderne Bedürfnisse hergerichtet worden sind. Es wäre ein Jammer, wenn man ihm mehr am Zeuge flicken wollte, als eben erforderlich ist, um das Vorhandene zu erhalten und, wo es nötig ist, zu ergänzen. Vorläufig sind die Mittel zur Ausführung des Planes noch nicht vorhanden und die Kunstfreunde konservativer Richtung hoffen, daß Senat und Bürgerschaft sich der Radikalkur gegenüber, die man vorzunehmen bezweckt, ablehnend verhalten werden. Immerhin wird eifrig gesammelt, um den Restaurationsfonds auf die erforderliche Höhe zu bringen, und ein Bazar im Rokokostile soll im Frühjahr mit Pomp in Scene gesetzt werden, um den nervus rerum zu verstärken.[1])

Vom Kunstmarkt.

*** **Ein Gemälde des englischen Malers Sir Frederic Leighton**, die „Gefangene Andromeda", ist von der Stadt Liverpool für 4000 Pfd. St. angekauft worden.

x. — **A. Twietmeyers antiquarischer Lagerkatalog** Nr. 95 enthält eine reiche Sammlung von Bibelbildern und Bilderbibeln und eine größere Anzahl von Schriften zur Totentanzlitteratur.

y. — **Curiosum.** Der „Dresdener Anzeiger" bringt folgende Erklärung, die den Lesern der „Zeitschrift" zweifellos einiges Vergnügen zu bereiten geeignet sein dürfte:

„In den letzten Tagen ist wiederholt zu meiner Kenntnis gebracht worden, daß ich in dem mir sehr unangenehmen, aber falschen Verdacht stehe, der Verfasser der mit H. A. L. unterzeichneten Artikel der Lützowschen Kunstzeitschrift zu sein, die Dresdener Kunstzustände, Kunstwerke und Künstler kritisiren und angreifen. Demgegenüber sehe ich mich veranlaßt, Verwahrung einzulegen und zu erklären, daß ich diesen Artikeln gänzlich fern stehe. Ich teile die darin niedergelegten Anschauungen durchaus nicht, so wenig wie sie die allgemeine Meinung und Stimmung zum Ausdruck bringen. Es kann mir nicht in den Sinn kommen, Besserung etwaiger Mängel in der Herabsetzung der Dresdener Kunst und Künstler nach außen hin zu suchen. Meiner Gesinnung würde es völlig widerstreben, den Anlaß der Eröffnung des Schillingmuseums zu benutzen, um einen unserer Meister, wie Johannes Schilling, den Schöpfer der Terrassengruppen, des Niederwalddenkmals u. s. w., den Träger des Ordens pour le mérite, den Ehrenbürger unserer Stadt, in seinen Werken tadelnd zu verkleinern.

Keine schwere Pflicht hat ein Kunstrichteramt in meine Hände gelegt, der Genuß an Kunstwerken ist mir viel zu edel und rein, zu beglückend und dankenswert, als daß ich ihn mir durch spürende Kritik und Hervorsuchen von Mängeln zu vergällen suchte.

Bei der Freundschaft, die mich mit vielen hiesigen Künstlern verbindet, und der Bekanntschaft in Kunstkreisen werden Sie meine Bitte, dieser meiner Erklärung zur Veröffentlichung zu verhelfen, begreiflich finden.

Dresden, 10. Dezember 1888.

A. Haltenhof.

Wir wollen nicht unterlassen, dem mit so peinlicher Rücksicht auf den Orden pour le mérite sein Kunstrichteramt ausübenden Herrn Haltenhof zu bescheinigen, daß er niemals mit der Zeitschrift in irgend welche Berührung gekommen ist, in seiner Gesinnungstüchtigkeit also völlig makellos dasteht.

[1]) Wie bedenklich derartige Restaurationsabsichten mitunter in ihren Konsequenzen sind, hat man in neuerer Zeit nur zu oft erfahren müssen. Mit dem ersten Steine, der gelockert wird, fangen leicht ganze Wände an zu schwanken, und der Appetit nach gründlicher Verschönerung wächst mit jedem neu eingesetzten Werksteine. Eins der lehrreichsten Beispiele dieser Art bietet die Thomaskirche in Leipzig, ein schlichter gotischer Bau aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, an dem nun schon seit fünf Jahren herumrestauriert wird. Immer neue Summen sind bewilligt worden, wenn die alten aufgezehrt waren, um dem Dinge den richtigen gotischen Typus anzudoktern. So sind denn Fialen, Wimperge, Kreuzblumen und andere Kennzeichen der Gotik dem harmlosen Bauwerk nach und nach aufgenötigt, das nun dasteht wie eine Gans, der man hinten Pfauenfedern in den Schwanz gesteckt hat. Anm. d. Red.

Zeitschriften.

Architektonische Rundschau. Heft 3.

Dekorativer Abschluss der Württembergischen Abteilung der Münchener Kunstgewerbeausstellung. Von Eisenlohr & Weigle. — Konkurrenzprojekt für das Landesausschussgebäude in Strassburg i. E. Von Hartel & Neckelmann. — Villa in Lion-sur-Mer. Von Magot. — Mittelbau des kunsthistorischen Hofmuseums in Wien. Von Freiherr von Hasenauer. — Teil eines Landhauses in Lenox. — Eingang eines Hauses in Pittsburg. — Doppelwohnhaus Simon in Breslau. Von Cremer & Wolffenstein. — Umbau des Bahnhofsthors in Eisenach. Von Prof. Stier.

Gewerbehalle. 1889. No. 1.

Altarbibel. Von Ernst Ermold jun. — Konsoletisch, Lehnstuhl und Stuhl im Stil Louis XIV. Von H. Fourdinois. — Holzplafond aus dem alten Landhause in Wien (1572), aufgenommen von W. Kolar, F. Stifter und J. Knabl. — Pilasterkaryatiden im Schloss zu Schleissheim. Von H. Kirchmayr. — Büffet, entw. von F. C. Nillius, ausgeführt von F. C. Nillius & Co. — Schmiedeeisernes Grabkreuz und Gitter. Von Frz. Karl Bühler. — Majolikateller im k. k. Museum für Kunst und Gewerbe in Wien, aufgen. von Franz Gobitsch. —

The Magazine of Art. Dezember/Januar 1888/89.

Alfred Gilbert. Von Cosmo Monkhouse. — Art in the theatre. Von W. J. Lawrence. — Salisbury Hall. Von M. C. Gillington. — The Liverpool corporation collection: the walker art gallery II. Von E. Rimbault Dibdin. — The portraits of Dante Gabriel Rossetti. Von William M. Rossetti (II). — Expression in Drapery. Von A. Williams. — Italy the art-centre of the world. Von John Flaxman. Thoughts on our art of to-day. Von G. F. Watts. — Art in the theatre: I. scenery. Von W. Tebbin. — Art education. Von W. P. Frith. — Illustrated journalism in England: its rise I. Von C. N. Williamson.

Der Formenschatz. Heft 11 u. 12.

Antike Bronzefigur im Museo Nazionale zu Neapel. — Dreiköpfige Chimäre in Bronze, aus den Uffizien in Florenz, gezeichnet von A. Stucki. — Fassade der heil. Blutkapelle zu Brügge. — Drei Figuren von der Kanzel in San Antonio in Padua. Von Donatello. — Handzeichnung von Dürer, aus der Albertina in Wien. — Christuskopf mit der Dornenkrone. Von Quentin Massys. Antwerpen. — Bildnis der Eleonore von Toledo (?). Von Angelo Bronzino, Florenz, Uffizien. — Grabmal des Papstes Julius II. Von Michelangelo. Rom. — Jacob de Witt: Genien über Wolken schwebend. — Der Lautenspieler. Von Franz Hals. — Porträt des Alexandre de Sève. Rötelzeichnung von Robert Nanteuil. München. — Selbstporträt von Elisabeth-Louise Le Brun-Vigée mit ihrer Tochter. Paris, Louvre. — Zwei Vignetten. Von J. J. Bachelier. — Holzschnitt aus einem japanischen Bilderbuch. — Partie vom Dogenpalast zu Venedig. — Die inneren Flügel des Thomas-Altars im Kölner Dom. — Weinende Frau. Von Rogier van der Weyden. Brüssel, Museum. — Christus am Kreuz. Von Antonello da Messina. Antwerpen, Museum. — Tanzende Muse. Von Andrea Mantegna. — Die Anbetung der Hirten. Marmorskulptur von Stefano da Sesto. Pavia, Certosa. Zeichnung von Al. Stucki. — Holzintarsia aus dem Chorstuhl von Santa Maria in Organo zu Verona. — Rötelzeichnung von Raffael. — Zeichnung eines alten Mannes von Dürer. Wien, Albertina. — Reliquienschrein von Jean Crabbe. Brügge, Chapelle du Saint-Sang. — Maria mit dem Kinde. Von P. P. Rubens. Paris, Louvre. — Inneres eines holländischen Bürgerhauses. Von P. de Hooghe. — Helios mit Viergespann. Von Charles Lebrun. Versailles, Schloss. — Zierleisten von D. Marot im Stile Louis XIV. — Mars, Venus und Amor. Entwurf zu einer plastischen Gruppe von Ch. Eisen.



Neuer Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig.

GRUNDZÜGE DER KUNSTGESCHICHTE

Von

ANTON SPRINGER

Textbuch zur Handausgabe der Kunsthistorischen Bilderbogen.
Dritte verbesserte und vermehrte Auflage des Textbuches.

I. Altertum. — II. Mittelalter. br. à 1 M., geb. à M. 1. 35.
III. Neuzeit. 1. Hälfte (Italien) br. M. 1. 50, geb. à M. 1. 90.
IV. Neuzeit. 2. Hälfte (Der Norden) ist soeben erschienen br. M. 1.50; geb. 1.90.
In einen Band brosch. 5 M., in Leinw. geb. 6 M., in Halbfranz 7 M.

Hierzu 167 Tafeln mit Abbildungen u. d. T.:

KUNSTHISTORISCHE BILDERBOGEN

Handausgabe.

I. u. II. Abteilung à M. 2. 50, geb. M. 3. 50. — III. u. IV. Abteilung à M. 3. —, geb. M. 4. —, zusammen in einen Leinwandband plano geb. 15 M.; in einen Halbfranzband plano 16 M.

ERGÄNZUNGSTAFELN ZUR HANDAUSGABE.

I. Altertum: 17 schwarze und 7 polychrome Tafeln 5 M.
II. Mittelalter: 15 schwarze und 3 polychrome Tafeln 2 M.
III. Neuzeit: 53 schwarze und 3 polychrome Tafeln 5 M.
Zusammen in einen Calicoband plano geb. 15 M., in Halbfranz plano 16 M.

Gemäldesaal in Frankfurt a. M.

Ausstellungen und Auktionen von Gemälden, Antiquitäten und Kunstgegenständen.
Kataloge auf Wunsch gratis und franko durch
Rudolf Bangel in Frankfurt am Main.
Kunstauktionsgeschäft gegr. 1869.

Neuer Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Beiträge zur Kunstgeschichte. Neue Folge.

Vor kurzem erschienen:

No. VI. **OETTINGEN,** Dr. **Wolfgang von,** Ueber das Leben und die Werke des Antonio Averlino, genannt Filarete. Eine Studie. Gr. 8°. 68 S. Preis 2 Mark.

No. VII. **KRISTELLER,** Dr. **Paul,** Die Strassburger Bücherillustration im XV. und im Anfang des XVI. Jahrhunderts. Mit 39 Illustrationen. Gr. 8°. 172 S. Preis 6 Mark.

Gemälde alter Meister.

Der Unterzeichnete kauft stets hervorragende Originale alter Meister, vorzüglich der niederländischen Schule, vermittelt aufs schnellste und sachverständigste den Verkauf einzelner Werke, wie kompl. Sammlungen und übernimmt Aufträge für alle grösseren Gemäldeauktionen des In- und Auslandes.
Berlin, W., Potsdamerstrasse 3. **Josef Th. Schall.** (4)

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

5. Auflage] **DER CICERONE** [1884

Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens von **Jacob Burckhardt.** Fünfte, verbesserte und vermehrte Auflage. Unter Mitwirkung von Fachgenossen besorgt von **Wilhelm Bode.** 3 Bände. broch. M. 13. 50.; geb. in Calico M. 15. 50.

Haendcke & Lehmkuhl in Hamburg.

Verzeichnisse, kritische, von Werken hervorragender Kupferstecher:

Bd. 1. WESSELY, J. E.: Georg Friedrich Schmidt. 1887. Geh. M. 5.—. Geb. M. 5.80.
Bd. 2. WESSELY, J. E.: Richard Earlom. 1886. Geh. M. 2.50. Geb. M. 3.25.
Bd. 3. WESSELY, J. E.: John Smith. 1887. Geh. M. 5.50. Geb. M. 6.30.
Bd. 4. VOLBEHR, Dr. Ph.: Lucas van Leyden. 1888. Geh. M. 2.60. Geb. M. 3.40.
Bd. 5. WESSELY, J. E.: Adriaen van Ostade 1888. Geh. M. 4.—. Geb. M. 4.80.

Kunsthandlung Hugo Grosser in Leipzig.
Vertretung und Musterlager von
Ad. Braun & Co., Phot. Anstalt in Dornach.

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig.

Soeben wurde ausgegeben:

Deutsche Renaissance.

Eine Sammlung von Gegenständen der Architektur, Dekoration und des Kunstgewerbes.

Begonnen von **A. Ortwein,** fortgesetzt von **A. Scheffers.**

Lieferung 222 *u.* 223.

LIX. Abteilung: MECKLENBURG G. PARCHIM und LÜBZ.

Mit dieser Doppellieferung liegt das umfangreiche Werk vollständig vor.

Zu beziehen in
9 Bänden mit 2490 Tafeln, Text u. Sachregister.
Brosch. 600 M., geb. in Leinen 709 M., geb. in Halbsaffian 780 M.

Einzelne Lieferungen bez. Abteilungen können nur noch soweit überzählig abgegeben werden.

Ausführliche Prospekte gratis durch jede Buchhandlung.

Münster. Die diesjährige Ausstellung des Westfälischen Kunstvereins beginnt am 1. März; Schluß am 30. März. Eine Wanderausstellung des Westfälischen Ausstellungsverbandes findet in diesem Jahre nicht statt.
Schriftführer: **Rittmeister a. D. E. von zur Mühlen, Münster i. W.**

Preisermässigung!

Geschätzter Kunstwerke.
Verzeichnis gratis und franko.
Fr. Eug. Köhler's Verlag in Gera.

24. Jahrgang. 1889/90.

Kunstchronik

Nr. 14. 10. Januar.

Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

Herausgeber:

Carl v. Lützow und Arthur Pabst

Wien, Theresianumgasse 25. — Köln, Kaiser-Wilhelmsring 22a

Expedition:

Leipzig: E. A. Seemann, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. Kühl, Jägerstr. 73.

Die Kunstchronik erscheint von Oktober bis Ende Juni wochentlich, im Juli, August und September nur aller 14 Tage und kostet in Verbindung mit dem Kunstgewerbeblatt halbjährlich 6 Mark, ohne dasselbe ganzjährlich 8 Mark. — Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler in Leipzig, Wien, Berlin, München u. s. w. an.

Pariser Eindrücke.

III.

Wir kehren nach Paris zurück, um zunächst einen Blick den großen Sammlungen zuzuwenden. Im Jahre 1893 wird das Jahrhundert voll sein, seit in Lescots Prachtbau des Louvre die Centralisation der Kunstschätze Frankreichs stattfand, die bis dahin in den königlichen Schlössern oder kleineren Museen zerstreut waren. Infolge der ununterbrochenen Vermehrung ist das Louvre seitdem zur Hauptkunstsammlung Europa's geworden. Wer die glanzvollen Räume in ihrer opulenten Ausstattung, mit ihren unsagbaren Schätzen an Werken der Skulptur, Malerei, Kleinkunst u. s. w. aller Zeiten und Kulturvölker durchwandert, dem wird es hier mehr als anderwärts klar, welchen Wert geordnete Kunstsammlungen für die Volksbildung haben und wie frühzeitig in Frankreich diese Bedeutung erkannt wurde. Eine Reihe von Staatsformen sind seit der Revolution vorübergegangen, aber jede Regierung hat mit heiligster Fürsorge dieses Nationalinstitut gehütet und ihm neue Schätze zugeführt. Aber wie nahe war die Gefahr 1871, daß diese unersetzlichen Kulturgüter der Zerstörungswut der Kommunisten zum Opfer gefallen wären, hätten nicht die Versailler Truppen noch rechtzeitig die entfesselte Meute von diesem Punkte zurückgedrängt!

Ich unterlasse es wohlweislich, mich in die einzelnen Sammlungen zu vertiefen, nur der „Hohen Frau von Milo" sei unsere Reverenz dargebracht. Die herrliche Statue wurde, wie bekannt, zur Zeit des letzten Aufstandes in ihre zwei Teile zerlegt und in einer Kiste im Souterrain des Gebäudes verborgen gehalten; bei ihrer Wiederaufstellung hat man nun die fälschlich eingeschobene Zwischenlage, durch welche der Oberkörper eine Neigung nach vorne erhielt, entfernt und die beiden Blöcke so scharf aneinander gepaßt, daß die Fuge kaum merklich ist. Diese Richtigstellung des Oberkörpers ist für die große Streitfrage der Ergänzung der Figur von Wichtigkeit. Die hoheitvolle Gestalt prangt nun in dem ihr gewidmeten Saal wieder in ihrer vollen Schönheit. Die vielbesprochene Hand mit dem Apfel und das Armstück befinden sich in einem Glaskästchen nebenan; trotz dieses (übrigens problematischen) Fundes dürfte die Annahme, daß die Statue mit dem Schilde des Ares zu ergänzen sei, noch immer die plausibelste bleiben.

In jüngster Zeit ist der Antikensammlung des Louvre ein griechisches Werk zugewachsen, welches in seinem künstlerischen Werte der Statue von Melos an die Seite gestellt werden kann: ich meine die berühmte „Nike von Samothrake". Das Werk ist auf der Plattform des großen Treppenhauses aufgestellt, so daß der Beschauer dasselbe auch von einem tieferen Gesichtspunkte aus, wie es die Originalaufstellung verlangte, betrachten kann. Die grandiose Figur steht auf dem aus den Originalstücken zusammengesetzten Schiffteil, wie die Darstellungen auf der Münze des Demetrios Poliorketes sie zeigen. Trotz der kolossalen Größe und der gewaltig ernsten Auffassung erscheint die Gestalt aus der Ferne gesehen leicht und graziös, und zu bedauern ist nur, daß uns das Haupt der Göttin nicht erhalten ist.

Fast jede Abteilung der großen Sammlungen im ersten und zweiten Stockwerke hat ihre „Salles

des nouvelles acquisitions", in denen kontinuirlich Neues zuwächst. Im „Salon carré", der „Tribuna" des Louvre, hängt jetzt auch das 1883 aus englischem Besitz für 200000 Francs erworbene Bild „Apollo und Marsyas". Es sind nun gerade dreißig Jahre her, als Herr Morris Moore mit dem Bilde eine Rundreise durch Europa machte. Nach langen Irrfahrten und Kämpfen um die Bestimmung seiner Autorschaft ist es endlich unter dem offiziellen Namen Raffaels hier zur Ruhe gekommen. Ob es aber dennoch nicht ein Perugino ist? Den Herrlichkeiten, wie wir sie hier in der geweihten Halle beisammen finden, wäre ihnen doch mit der Ruhe zugleich auch die ewige Frische der Jugend beschieden! So bewundern wir in Lionardo's Mona Lisa leider nur noch die letzten Dämmerungen der Farbe, und wie tief sind die großen Raffaels, welche vom Papst Leo X. als Geschenke für den König von Frankreich gekommen sind, schon eingedunkelt und vieles andere von unschätzbarem Werte! Hellleuchtend bleibt nur Rubens, und es ist eine wahre Pracht, den großen Bildercyklus Heinrichs IV. und der Marie von Medici in der Grande Galerie zu schauen. Farbe und Modellirung sind so intakt, als wären die Bilder eben von der Staffelei gekommen.

Kehren wir dagegen zu den französischen Malern der neueren Zeit (von David an) in die Salle des Sept Cheminées oder in die Salle des Etats zurück, so werden wir mit Erschrecken wahrnehmen, wie viele von den Bildern aus der nächsten Vergangenheit schon Ruinen sind. Die besten Arbeiten von Prudhon, Gericault, Delacroix, Gros, Delaroche u. a., dunkelten stark nach oder springen von der Leinwand ab. Es sind das recht triste Wahrnehmungen, die insbesondere von seiten der Künstler die vollste Beachtung verdienen, wenn sie auf den Ruhm in der Nachwelt nicht verzichten wollen. Die Chemie, die uns eine Unmasse neuer, brillanter Pigmente erzeugt hat, muß da als Wissenschaft wieder eingreifen.

Es würde zu weit führen, die neuen Erwerbungen auch nur zu streifen; bloß der ziemlich umfangreichen Sammlung Thiers sei Erwähnung gethan. Sie ist in zwei Sälen untergebracht und enthält neben einer Sammlung antiker und mittelalterlicher Kunstwerke vorzügliche Aquarelle nach italienischen Meistern und auch das Porträt des greisen Staatsmannes von Bonnat. Dem Andenken des ersten Präsidenten der Republik wurde auf dem Père-la-Chaise, an dem schönsten Punkte des berühmten Friedhofes, ein großes Mausoleum errichtet, welches, reich mit bildlichem Schmucke versehen, des großen Mannes würdig ist. Die Rückwand der schönen Halle, in deren Mitte sich in offener Krypta der Sarkophag befindet, schmückt eine große Marmorgruppe von Mercié: „Thiers, dem Rufe der Unsterblichkeit folgend".

Das Musée du Luxembourg, die Ergänzung der Louvresammlung aus dem Gebiete der modernen nationalen Kunst, ist gegenwärtig in einem neuen Bau neben dem Senatspalaste, gegenüber der Rue Féron untergebracht. Die Säle sind geräumig und durchweg mit Oberlicht versehen; die Kunstwerke aber einem steten Wechsel unterworfen, da alljährlich die bedeutenden Staatsankäufe zuwachsen, ältere Bilder aber (zehn Jahre nach dem Tode der Künstler) dem Louvre zugewiesen werden. Wer studiren will, wie reich und mannigfach geteilt nach allen Richtungen hin die französische Malerei ihre Ziele verfolgt, findet hier dazu die beste Gelegenheit. In der Sucht, sowohl im Technischen als im Stofflichen interessant zu sein, treten die künstlerischen Individualitäten weit markanter hervor als bei uns Deutschen; freilich schlägt das Können dabei oft ins Bizarre über und der Realismus steigt in die Tiefe der Gewöhnlichkeit herab. Selbstverständlich ist es bei dem rasch pulsirenden Temperament der Nation vorwiegend das Leben, die Leidenschaft in ihrer ganzen Skala, die dargestellt wird. In der Abteilung der modernen Plastik des Luxembourg-Museums bewundern wir die höchste Formvollendung, freilich oft ohne geistigen Inhalt.

Es ist nicht weit vom Luxembourg in die Rue Bonaparte zur Ecole des Beaux-Arts, der Pflanzstätte der französischen Kunst, wo die Turniere mit Pinsel und Meißel um den grand prix de Rome ausgefochten werden. Es läßt sich für den erhebenden Akt der Prämienverteilung wohl kaum ein sinnvollerer Hintergrund denken, als das berühmte „Hemicycle" von Delaroche, welches in seinem decenten Kolorit das Amphitheater des Saales stilvoll umrahmt. Paris kann sich nicht rühmen, für seine Kunstschule einen Prachtbau wie Wien oder München zu besitzen, aber die originelle antiquarische Ausstattung der Höfe, Vorräume etc. und selbst die Unregelmäßigkeiten des ganzen Baues machen einen ebenso künstlerischen wie anheimelnden Eindruck. Das Gipsmuseum, zum großen Teil in einem überglasten Hofraum untergebracht, ist sehr reich, enthält jedoch nur Objekte, welche künstlerischen Interessen dienen; alles Archäologische ist fern gehalten. Interessant sind die Gipsausführungen der Parthenonsäulen und solcher vom Dioskurentempel in natürlicher Größe mit Sockel und Gebälk. — Am linken Seineufer müssen wir noch dem Musée de Cluny, der berühmten kunstgewerblichen Sammlung, einen Besuch machen. Das Gebäude steht auf einem historisch denkwürdigen Boden. Römische, mittelalterliche und Renaissanceformen geben Zeugnis davon, daß der Bau zu allen Zeiten eine hervorragende Rolle

gespielt hat. Die Unregelmäßigkeit der Räume und der malerische Wechsel derselben bedingte, und zwar zum Vorteile der Sammlung, auch eine vorwiegend malerische Aufstellung der Objekte. Wir sehen alles im richtigen Lichte, in stimmungsvoller Umgebung. Du Sommerard, der Gründer der Sammlung, hatte neben der wissenschaftlichen Begeisterung für alles Schöne auch das künstlerische Verständnis für die wirkungsvollste Aufstellung. Trocken wissenschaftliche Dinge oder rein gewerbliche Vorbilder werden, in Kategorien gesondert, eine streng historische Anordnung erheischen, wie wir es mustergültig im Musée du Conservatoire des Arts et Métiers finden. Es ist dies gewiß die bedeutendste Sammlung ihrer Art in Europa. Sie ist in den weitverzweigten Räumen der ehemaligen Benediktinerabtei St. Martin-des-Champs untergebracht und bietet für alle Kategorien des menschlichen Könnens und Wissens instruktives Material. Ich will als Beispiel nur die Photographie erwähnen, deren Entwickelungsgang von Daguerre's Silberplatten bis zu den neuesten Ballonaufnahmen Nadars, von den primitivsten Negativversuchen bis zu den heliographischen Druckplatten der Gegenwart in der anschaulichsten Weise hier zur Darstellung gebracht wird.

Für das Studium der französischen Kunst in Beziehung zur Skulptur und Architektur ist in jüngster Zeit neben den Sammlungen des Louvre noch das Musée de Sculpture comparée im Trocadero errichtet worden, dessen bereits im vorigen Jahrgange der Zeitschrift ausführlich gedacht wurde. Es ist fast ausschließlich die französische Kunst, die uns in trefflichen Gipsabgüssen hier zur Anschauung gebracht wird. Die Sammlung füllt bereits den ganzen linken Bogen des Palastes und, was äußerst instruktiv ist und anderwärts nachgeahmt zu werden verdient: es sind zur näheren Erläuterung der ausgestellten Details eine Fülle guter Photographien nach den betreffenden Denkmälern der Architektur beigestellt. Der gegenüberliegende Trakt beherbergt das ethnographische Museum.

Der Trocaderopalast, auf der Anhöhe des gleichnamigen Platzes, verdankt bekanntlich seine Entstehung der Weltausstellung vom Jahre 1878. Seine Kaskade mit reicher dekorativer Plastik von Caïn, Bouillart, Jacquemart, Frémiet u. a. ausgestattet, bietet von dem neuangelegten, tiefer liegenden Park aus ein pompöses Bild. Von den Arkaden, die darüber das Rund des Mittelbaues umschließen, genießt man einen Blick über den Trocaderoplatz, den Pont de Jena und das Marsfeld. — Und so sind wir denn bei dem jüngsten baulichen Ereignis von Paris angekommen, bei der Weltausstellung von 1889!

Man hört auffällig wenig über dies neueste Unternehmen der Pariser; ab und zu schwirren Notizen durch die Blätter, die aber mehr Negatives als Positives über das große Werk berichten. Die Weltausstellungen haben allerdings durch ihre rasche Folge ihren Reiz verloren und die gegenwärtig in Paris inaugurirte wird namentlich von denjenigen Staaten mit scheelen Augen angesehen, die nicht mitthun. Man läßt sich aber dadurch an der Seine in den Vorarbeiten nicht irre machen — und diese sind ganz kolossaler Art. Das ganze Marsfeld ist eine Eisenstadt geworden; im Gerüste ist nahezu alles fertig, und Tausende von Händen hämmern und zimmern lustig darauf los, die umfassenden Baulichkeiten zum bestimmten Termin fertig zu stellen. — Im Hintergrunde, weit alle Häusermassen überragend, steht quer das Hauptgebäude, an dessen Achse sich senkrecht die Ausstellungshallen der einzelnen Länder anschließen. Die Pavillons der Stadt Paris, der Kunst ꝛc. flankiren zur Rechten und Linken den Vordergrund, und in der Mitte, vor dem Pont der Jena erhebt sich das neueste Weltwunder, der „Eiffelturm". Daß die Franzosen von jeher tüchtige Konstrukteure und Ingenieure waren, darüber waltet kein Zweifel, und wie in Frankreich das Eisen der Baukunst dienstbar gemacht wurde, hat am glänzendsten Mr. Eiffel selbst, der berühmte Ingenieur-Konstrukteur von Levallois-Perret, in den zwei größten Eisenbahn-Viadukten Frankreichs — in denen von Montlucon und Garabit — bewiesen; aber einen Turm aus Eisen zu konstruiren, der bis zu der zweifachen Höhe der Kölner Türme emporsteigt, das ist noch nicht dagewesen. Nun — die Welt wird ihn im nächsten Sommer auf dem Marsfelde nicht nur bewundern, sondern auch besteigen können. Der monströse Bau ist bereits bis zum zweiten Absatz d. i. beiläufig zur Stephansturmhöhe emporgediehen. Dort werden Restaurants, Cafés ꝛc. etablirt werden, damit die Gäste sich auf ihrer Hochfahrt erfrischen können: dann geht es aber noch einmal in die Luft — bis zu der Gesamthöhe von 300 Metern! Das ganze Gewicht des Turmes, welches auf 7 Millionen Kilogramm berechnet ist, ruht auf vier gewaltigen Sockeln, über welchen sich in starker centraler Neigung vier gewaltige Bogen spannen, aus welchen nur durch zwei Absätze unterbrochen, in kontinuirlicher Verjüngung, die Eisenmassen zur Laterne emporstreben. Für entsprechende Kommunikationen, Aufzüge ꝛc. ist bestens gesorgt. Von der Großartigkeit des Panoramas wird man selbstverständlich erst einen Begriff erhalten, wenn der Bau seine Höhe wird erklommen haben. — Da der Eiffelturm auch in Zukunft stehen bleiben soll, so wird Paris darin ein neues Wahrzeichen besitzen, zwar kein künstlerisches, aber immerhin ein konstruktives Unikum! Jetzt schon ragt die Eisenmasse so ge-

waltig aus dem Häusermeer empor, daß das Auge von allen Punkten daran stößt. Wie wird es erst sein, wenn die 300 Meter erreicht sein werden! Daß außer dem Marsfeld auch der Trocadero-Park sowie die Esplanade des Invalides für die Baulichkeiten herangezogen werden, beweist, mit welch riesigen Mitteln auf das kommende Fest hingearbeitet wird und welche Hoffnungen man an das große Ereignis knüpft. Möge der Erfolg das Friedenswerk krönen! Mit diesem Wunsche nehmen wir Abschied vom Marsfeld und zugleich von Paris. —

Wir dampfen wieder bei der Gare de l'Est, wo wir angekommen, hinaus und wenden uns in östlicher Richtung gegen Metz. Die Fahrt durchschneidet die ganze Schlachtenlinie vom Jahre 1870; Chalons, Verdun, Gravelotte, St. Privat ziehen an uns vorüber und in der Dämmerstunde erreichen wir endlich Metz selbst mit seinen Wällen und Wassergräben. Die Stadt ist so schweigsam und stille, wie ihre Umgebung, wo sich 113 größere Grabmäler erheben, die Stätten bezeichnend, wo deutsches Blut für Deutschlands Ehre geflossen. Es ist ergreifend, durch die Schlucht von Ars auf das Plateau hinaufzusteigen, wo am 18. August die denkwürdige Schlacht geschlagen wurde, und die Monumente mit ihren lakonischen Inschriften an den Augen vorüberziehen zu lassen. Da treten die großen Thaten deutschen Heldenmutes wieder lebendig vor unsere Seele und in die Wehmut, mit der wir der Gefallenen gedenken, mischt sich das Gefühl hoher Bewunderung. Und an den Rhein zurückgekehrt, wird jeder Deutsche mit erhebendem und stolzem Gefühle den Pfad zum **Niederwald** hinansteigen zum Bilde der Germania, der Wächterin am Rhein, die majestätisch die Krone des mächtigen Reiches zum Himmel emporhebt: ein hehres Siegesdenkmal und zugleich ein Denkmal des Friedens! J. L.

Kunstlitteratur und Kunsthandel.

P—d. **„Zweiundzwanzig Handzeichnungen von Goethe"** erschienen soeben zu Weimar im Verlage der Goethe-Gesellschaft, im Auftrage des Vorstandes von Karl **Ruland**, dem Direktor des dortigen Großherzogl. Museums, in Lichtdruckreproduktionen von Rommel & Comp. in Stuttgart herausgegeben und mit einem Vorwort begleitet. Dieselben umfassen landschaftliche und architektonische Ansichten aus Jena und dessen Umgebung, sowie von mehreren auf der Karlsbader Reise des Jahres 1810 berührten Oertlichkeiten und wurden vom Dichter selbst elf Jahre später zu einem Bande vereinigt, „um sie für ein Ganzes zu erklären, woraus Fähigkeit sowohl als Unfähigkeit beurteilt werden könnte", und mit kurzgefaßten Erläuterungen von ihm versehen, die in der vorliegenden Publikation mit zum Abdruck gelangt sind. Denselben zufolge bot ihm die Anregung zur Wiederaufnahme des Zeichnens nach der Natur das im Frühling 1810 erwachte Verlangen, nach langjähriger Beschäftigung mit abstrakten Farbenproblemen noch einmal zu versuchen, was von „Zeichnungsfähigkeit der Landschaft" in ihm läge. Besonderes Interesse verleiht den herausgegebenen Blättern der Umstand, daß an denselben nach Goethe's eigenem Zeugnis keinerlei fremde Hilfe mitwirkte, während sonst bekanntlich viele seiner Skizzen von befreundeten Künstlern überarbeitet wurden. So erhält man denn hier ein durchaus zuverlässiges Material zur Beurteilung dessen, was Goethe auf dem Gebiete der bildenden Kunst selbständig zu leisten imstande war. Daß die Zeichnungen nur einen relativen Wert, eben als von Goethe herrührend, besitzen, wird auch von den glühendsten Verehrern des Dichters, sofern sie in künstlerischen Dingen stimmberechtigt sind, nicht geleugnet werden können. In der Auffassung der Natur und der Formenbildung zeigen sich die Blätter, wie der Herausgeber mit Recht bemerkt, durchaus von den künstlerischen Zeitgenossen, den Tischbein, Hackert, Kobell u. s. w. abhängig; hier wie dort eine peinlich genaue Durchführung der Einzelformen, welche die Gesamtwirkung vielfach beeinträchtigt; die minutiöse Behandlung des Baumschlages, die Detaillirung hell beleuchteter Flächen kehrt auf den meisten dieser Blätter wieder, und nur vereinzelt sind flott hingeworfene Skizzen, wie die „Erinnerung an Drackendorf", die in großen Zügen das Wesentliche des geschauten Landschaftsbildes wiedergiebt. Hinsichtlich der Stimmung steht obenan ein Garteneingang in der Nähe Lichtenhains bei Sonnenuntergang, an gegenständlichem Interesse die Zeichnung von Schillers an der Leutra gelegenem Gartengrundstück. Die meisten Blätter sind übrigens nach Goethe's eigener Erklärung nur aus dem Gedächtnis angefertigt, zwei sogar reine Erzeugnisse der Phantasie, das eine davon, eine alte Burg auf felsiger Höhe, von besonders liebevoller Durchführung und auch in der Perspektive korrekter als manche der übrigen Zeichnungen. In jedem Falle bestätigt die vorliegende Mappe, daß Goethe mit einem bei Dilettanten seltenen Ernst dem Studium des Zeichnens oblag, dessen allgemein bildenden Wert in einer so wenig kunstfreundlichen Zeit wie der seinigen bereits klar erkannt zu haben, ganz abgesehen von der Beschaffenheit seiner eigenen Versuche, der Universalität seines Genius zu dauerndem Ruhme gereichen wird.

x. — **Anton Springers Grundzüge der Kunstgeschichte**, welchen Titel das Textbuch zu den „Kunsthistorischen Bilderbogen" in seiner dritten Auflage angenommen hat, sind kurz vor Weihnachten mit dem vierten Bändchen vollständig erschienen. Den Inhalt dieses letzten Bändchens bildet die Geschichte der Renaissance diesseits der Alpen und die Kunstgeschichte des 17. und 18. Jahrhunderts. Im Formate wesentlich vergrößert, umfaßt die neue Bearbeitung des „Textbuches" 652 Seiten (gegen 407 der zweiten Auflage). „Ich muß wünschen", sagt der Verfasser in dem Vorworte, „daß man in dieser Erweiterung nicht eine äußerliche Aufbauschung des ursprünglichen Kernes, welcher übrigens im wesentlichen unversehrt geblieben ist, sondern ein natürliches inneres Wachstum des Buches erkenne." Und in der That, dieses innere Wachstum ist fast auf jeder Seite zu erkennen. Breiter ist der Vortrag geworden, aber nicht um sich zu verflachen, sondern um sich zu vertiefen, eingehender gestaltet sich die Schilderung der verschiedenen Zeitverhältnisse, welche auf Form und Inhalt der künstlerischen Gedanken Einfluß übten, und der den Entwickelungsgang der Künste bestimmenden Meister, ohne daß kleinliche und peinliche Rücksicht auf Vollständigkeit die Uebersicht verwirrte. Springers Meisterschaft als Historiker bewährt sich bei dieser neuen, übrigens auch in der Gruppirung des Stoffes nicht unwesentlich verbesserten Fassung aufs glänzendste. Deshalb wird das überaus wohlfeile Buch auch ohne die zugehörigen Abbildungen benutzt werden können und dankbare Leser finden. Das Anschauungsmaterial ist ebenfalls ganz neu geordnet und führt zum Unterschiede gegen das ursprüngliche Werk (zwei Bände und drei Supplemente) den Titel „Handausgabe" der „Kunsthistorischen Bilderbogen". Um die Anschaffung zu erleichtern und dem Anfänger nicht allzuviel Augenweide zuzumuten, sind die Abbildungen in zwei parallele Cyklen geteilt, von denen der **zweite** die „Ergänzungstafeln" zum ersten enthält. Text und Bilder schließen um die Mitte des 18. Jahrhunderts ab, an dem Punkte, wo Springers „Kunst des 19. Jahrhunderts"[1]) einsetzt, um den abgerissenen Faden wieder aufzunehmen.

---

1) Die Kunst des 19. Jahrhunderts von Anton Springer. 2. vermehrte Auflage. Mit 432 Abbildungen auf 82 Tafeln. Leipzig, Seemann 1884.

Nekrologe.

H. A. L. **Der Architekt Wilhelm Päßler** starb am 23. Dez. 1888 in Dresden im Alter von nur 49 Jahren. Er hatte sich in seiner Vaterstadt als Erbauer des sogenannten „Palais zum Gutenberg" an der Waisenhausstraße und Johannesallee einen geachteten Namen gemacht und sah sich in den letzten Jahren seines Lebens unter anderem mit der Ausführung von Festungsbauten auf dem Königstein betraut.

*** **Der Tiermaler Otto Weber** ist am 23. Dezember v. J. zu London im Alter von 56 Jahren gestorben.

Konkurrenzen.

H. A. L. **Preisausschreiben.** Zur Erlangung einfacher, aber geschmackvoller Möbel, wie sie sich für den Gebrauch weniger bemittelter Leute eignen, schreibt die Direktion der Dresdener Kunstgewerbehalle zwei Preise in der Höhe von je 100 Mark aus. Der erstere wird demjenigen zuerkannt werden, welcher die geschmackvollste Einrichtung eines Wohnzimmers für die nicht zu überschreitende Summe von 500 Mark zur Ausstellung bringt. Dabei bleibt dem Verfertiger die Auswahl der einzelnen Möbel, des Holzes u. s. w. freigestellt. Der zweite Preis ist für ein unter denselben Bedingungen hergestelltes Schlafzimmer für zwei Personen bestimmt, dessen Kosten sich nicht höher als auf 400 Mark belaufen dürfen. Die beiden prämiirten Einrichtungen werden zu den angegebenen Preisen von der Kunstgewerbehalle angekauft werden. Die Ablieferung der Möbel hat bis spätestens zum 1. März 1889 an die Dresdener Kunstgewerbehalle, Pragerstraße 49, stattzufinden. Preisrichter sind die Herren Prof. C. Graff, Direktor der königl. Kunstgewerbeschule zu Dresden, Architekt Alfred Hauschild, Tischlermeister B. Kascheck, Obermeister der Tischlerinnung zu Dresden, Dr Paul Schumann und Tischlermeister W. Willms. (Vergl Dresdener Anzeiger vom 1. Januar 1889 7. Beilage.) — Es ist sehr zu wünschen, daß dieses Preisausschreiben in den beteiligten Kreisen eine möglichst große Beachtung finde. Je mehr die letzten großen Ausstellungen, nicht am wenigsten die zu München, gezeigt haben, daß die gegenwärtige Entwickelung unseres Kunstgewerbes fast ausschließlich zur Herstellung prunkvoller Luxusräume führt und daß fast nur die Bedürfnisse der höher Bemittelten berücksichtigt werden, um so mehr ist darauf hinzuwirken, daß dieser ungesunden Tendenz Einhalt gethan werde. Denn soll überhaupt von einer allgemeineren Blüte des Kunstgewerbes wieder die Rede sein können, so muß sich dieselbe nicht nur in den Häusern der Reichen, sondern auch in den bescheidenen Wohnungen des einfachen Bürgers entfalten können, wie es einst bei unseren Vorfahren der Fall war und in manchen bäuerlichen Anwesen im Norden und Süden unseres Vaterlandes noch der Fall heute ist.

*** **Der zur Erinnerung an den während des Erdbebens auf Ischia verunglückten Maler Ginsberg** gestiftete Preis der Berliner Akademie ist dem Maler Eugen Hanetzog, einem Schüler von A. v. Werner und E. Hildebrand, in der Höhe von 2000 M. zuerkannt worden.

Personalnachrichten.

*** **Der Direktor A. Essenwein** in Nürnberg ist zum auswärtigen, der Konservator an der École des beaux-arts in Paris, Eugène Müntz, zum korrespondirenden Mitgliede der königl. bayerischen Akademie der Wissenschaften gewählt worden.

Kunst- und Gewerbevereine.

H. A. L. **Sächsischer Kunstverein in Dresden.** In der Hauptversammlung des sächsischen Kunstvereins am 30. Nov. vorigen Jahres wurde eine Radirung Langers nach Defreggers „Waffenschmiede" in der Dresdener Galerie zum Vereinsblatt für das Jahr 1890 gewählt. Aus dem Vorstande schieden aus Herr Prof. Bürkner und Wasserbaudirektor Oberbaurat Schmidt. An ihre Stelle traten die Herren Maler Freye, königl. Kammerherr Graf Rex und Prof. Broßmann. Zu Stellvertretern wurden gewählt Herr Regierungsrat von Seidlitz, Kaufmann Timäus und Rittergutsbesitzer Uhle auf Maxen.

S. **Archäologische Gesellschaft in Berlin.** Winckelmannsfest. Der Vorsitzende eröffnete die Versammlung mit einer Ansprache, in welcher er an den Namen Eduard Gerhards anknüpfend der Fortschritte gedachte, welche seit Gründung der Gesellschaft vor 48 Jahren der Verkehr der Hyperboreer auf klassischem Boden gemacht habe. Während damals nur wenigen auserwählten Männern es verstattet gewesen sei, auf hellenischem Boden zu wandeln, zögen jetzt ganze Scharen von Olympiern und Pergamenern in Berlin ein, um hier gemeinschaftlich auszubauen, was sie drüben gesammelt haben, und was Gerhard in den bescheidensten Grenzen persönlich versucht; den Deutschen einen Anteil an der Wiederentdeckung des Altertums zu verschaffen, sei heute zu einer in vollem Maße vaterländischen Veranstaltung geworden. Auch das aber, was Winckelmann erstrebt, die Beschäftigung mit der alten Kunst aus dem engen Kreise antiquarischer und ästhetischer Gesichtspunkte in die geschichtliche Betrachtung hinüberzuführen, sei von Jahr zu Jahr mehr erreicht worden: das vorhistorische Zeitalter Griechenlands sei zu einem historischen, die Ueberlieferungen epischer Poesie durch eine Fülle von Denkmälern bestätigt und ergänzt worden. Neue Methoden der Forschung, das Studium der Bauschichten, die Verwertung der Schriftformen, die Untersuchung des Materials gestatteten in exakter Weise die Epochen der Entwickelung zu bestimmen und so sei, was Winckelmann und Gerhard angebahnt, in glücklichster Weise der Verwirklichung zugeführt worden. — Darauf erläuterte Herr Trendelenburg die von der Direktion des Trierer Provinzialmuseums der Gesellschaft freundlich überlassenen und im Saale ausgestellten Originalaufnahmen und Zeichnungen eines Musenmosaiks, welches 1884 in Trier gefunden, jetzt im dortigen Museum aufbewahrt wird. Dasselbe nimmt durch die Fülle und Neuheit seiner durchweg mit Inschriften versehenen Darstellungen unter allen Musenmosaiken den ersten Platz ein, da es außer den Bildern der neun Musen — jede mit einem Erfinder musischer Künste gruppirt — acht Büsten von Schriftstellern, Darstellungen der zwölf Monatsgottheiten, der vier Jahreszeiten, der zwölf Zeichen des Tierkreises und acht Masken enthält. Diese 53 Darstellungen sind in anmutigster um ein regelmäßiges Achteck (Homer mit Calliope und Ingenium) als Mittelpunkt in der Weise angeordnet, daß die acht Schriftstellerbüsten (erhalten sind: Ennius, Esiodus, Vergilius, Cicero und Menander) dieses Mittelachteck umgeben, dann die übrigen acht Musen (erhalten Polyhymnia — Querflöte —, Urania — Globus — mit Aratos, Clio — Kithara — mit Cadmus, Euterpe — Doppelflöte — mit Agnis, Erato (?) mit Thamyris) in Achtecken folgen, denen sich die Masken und Monatsgottheiten (erhalten: Merkur — Mai, Juno — Juni —, Vulkan — September, Bacchus — Oktober, Isis — November) anschließen. Die vier Ecken nehmen die Jahreszeiten (Amoren auf Tieren, erhalten Autumnus auf Panther), die zwischen ihnen den Rand füllenden Trapeze die Tierkreiszeichen ein. Nach der sorgfältigen Arbeit des Ganzen und den vortrefflichen Buchstaben der Inschriften wird das Mosaik nicht später als in das dritte nachchristliche Jahrhundert zu setzen sein. Der Vortragende schloß einerseits mit dem Wunsche, daß eine baldige Veröffentlichung das interessante Denkmal dem größeren Kreise der Fachgenossen zugänglich machen möge, andererseits mit dem Ausdruck dankbarer Anerkennung für die Einsicht und den Eifer, womit die Trierer Provinzialverwaltung dasselbe nicht bloß freigelegt, sondern durch Ueberführung in das Museum auch vor jeder weiteren Zerstörung behütet hat. — Herr O. Puchstein sprach über die Anordnung der Kranzgesimsblöcke des Gigantenfrieses am pergamenischen Altar auf Grund von Untersuchungen, welche er im Verein mit R. Bohn über die Vorsatzmarken der Blöcke angestellt hat. Diese Untersuchungen — jetzt gedruckt in den Schriften der Berliner Akademie — ergaben als Resultat das Gesetz, wonach jedem einzelnen Blocke seine Stelle am Altar angewiesen werden kann, und da in der Hohlkehle des Gesimses die Namen der Götter stehen, so ergaben sich hieraus wieder die wichtigsten Folgen für die Benennung und Anordnung der Göttergestalten des Frieses. Danach steht nunmehr der Gigantenfries in seiner ursprünglichen Anordnung fest und es ist möglich geworden, weitaus den größten Teil der Gottheiten sicher zu benennen. Dem fast anderthalbstündigen Vortrage folgte die Versamm-

lung mit gespanntester Aufmerksamkeit und drückte dem Redner ihren Dank und ihre Zustimmung am Schluß durch lebhaften Beifall aus — Zum Schluß nahm Herr **Hartwig** das Wort zu einem Vortrage über signirte **attische Trinkschalen** des strengen rotfigurigen Stiles, von denen er eine große Sammlung in stilgerechten Zeichnungen besitzt, die er in einer Auswahl im Saale ausgestellt hatte. Durch diese Sammlung erfährt die Kenntnis der Werke des Euphronios, Duris, Hieron, Phidias, Peithinos u. a. eine wesentliche Bereicherung. Die sog. Lieblingsnamen, mit denen die Gefäße bezeichnet sind, sind nach den Ausführungen des Vortragenden nicht mit historischen Persönlichkeiten zu identifiziren, sondern als **Personen in jugendlichem Alter** aufzufassen, mit denen der Meister des Gefäßes in Beziehung stand. Alle mit dem gleichen Lieblingsnamen bezeichneten Gefäße gehören demnach einem Zeitraum von acht bis zehn Jahren an und aus zwei oder mehr Lieblingsnamen desselben Gefäßes kann auf annähernde Gleichalterigkeit der Genannten geschlossen werden. So ergeben sich Reihen von Lieblingsnamen, welche eine genaue chronologische Anordnung gewisser Gefäßgruppen ermöglichen. Nachdem diese Sätze an siebzehn Schalen im Stil des Euphronios erläutert waren, kamen die Hauptstücke der übrigen Meister zur Besprechung. Den Beschluß machte eine Gruppe von Schalenbildern, welche neben den Figuren im Felde eine stilisirte Ranke zeigen und, wie man aus der Uebereinstimmung der Zeichnung schließen darf, demselben Verfertiger angehören. So gelingt es, wie bei Kupferstichen, nun auch bei Vasenbildern, selbst namenlose Meister an ihren Zeichen zu erkennen und es ist zu hoffen, daß sich dem „Meister mit der Ranke" bald ähnliche „Marken" anreihen werden.

Sammlungen und Ausstellungen.

H. J. **Kunstverein in Karlsruhe.** „Der avisirte Bahnunfall" von **E. Spitzer** in München, großes sensationelles Genrestück mit vielen Figuren; manches tüchtig in der Behandlung, einzelnes etwas verschwommen. „Porträt" von Professor **K. Ritter**, ein Effektstück im besten Sinne des Wortes; das durchsichtige Antlitz mit den dunkeln Augen, umrahmt von einem weißen Schleier, der einen eigentümlich schimmernden Reflex darüber breitet, wirkt sehr anziehend. — „Cyklus von Illustrationen zu Theodor Storms Novelle „Immensee" von **Edmund Kanoldt**. Die Landschaftsbilder grau in grau gemalt, sehr stimmungsvoll, schließen sich eng dem Charakter der Erzählung an und dürften schon in weiteren Kreisen bekannt geworden sein. Von demselben Künstler, „Landschaft, Motiv von der Insel Rügen", und zwei italienische Landschaften. Die beiden letzteren zeichnen sich durch wirkungsvolle Wiedergabe dankbarer Motive aus südlichen Prachtgärten aus. Auf der einen bildet ein reiches Barockportal aus weißem Marmor, davor ein Teich mit Schwänen den Mittelpunkt, auf der anderen ein kühner Terrassenbau, überwuchert von üppiger südlicher Vegetation. Zwei ebenfalls wohlgelungene Gegenstücke sind die beiden Landschaften „In Gengenbach" und „In Annweiler" von **Weyßer**, beide Architekturen zeichnen sich durch delikate Behandlung aus. „In der Klosterzelle" von **Rehder**. Mönch und Prior im weißen Cisterzienserhabit, lebensgroße Halbfiguren, in das Studium einer Handschrift vertieft, Stoff und Behandlung interessant, die Typen der Köpfe sehr gut gewählt. Es dürften dem Künstler auch historische Gegenstände von reicherer Anordnung und größerer Figurenzahl ebenso gut wie der vorliegende gelingen, um so mehr, da die charaktervolle Eigentümlichkeit der beiden Figuren allein hier wirken soll, und alle äußerlichen Zuthaten mit ascetischer Schärfe ausgeschieden sind.

Fr. **Ausstellung der numismatischen Gesellschaft in Wien.** Wie alle nennenswerten Körperschaften in der österreichischen Monarchie, so hat auch die numismatische Gesellschaft das Jahr des Kaiserjubiläums in würdiger Weise gefeiert. Eine Ausstellung von Münzen, Medaillen und Papierwertzeichen, die in dem Zeitraum von 1848 bis 1888 entstanden sind, ist zu diesem Zweck im Landhause veranstaltet worden. Sie gestattet einen tiefen Einblick in die Entwickelung der Wiener Kunst auf den angedeuteten Gebieten während der letzten vierzig Jahre. Hatte die Jubiläumsausstellung im Künstlerhause nur die hervorragenden Namen der Medailleure, die im angegebenen Zeitraum thätig waren, in annähernd vollständiger Reihe durch bezeichnende Beispiele vertreten, so finden wir hier im Landhause eine bis ins kleinste verfolgte Uebersicht über die Produktion von Münzen und Medaillen der letzten Jahrzehnte vor unseren Augen ausgebreitet. Die Anordnung ist eine übersichtliche, nach dem Gegenstand der Darstellung und der Gelegenheit der Entstehung gegliederte. Dabei nehmen die Ereignisse in der Familie und im öffentlichen Wirken des Kaiserhauses natürlich den ersten Platz ein. Medaillen, welche Kriegsereignisse betreffen, Jubiläumsdenkmünzen, Schaustücke auf öffentliche Bauten, auf Denkmalsenthüllungen und Ähnliches schließen sich in einer langen Reihe von 2669 Nummern an bis herunter zum Kästchen der „Varia". Wer die Ausstellung von den ältesten Stücken bis zu den jüngsten durchstudirt, gewinnt eine klare Anschauung von dem großen Schritt, den hier die Medailleurkunst aus dem befangenen Schaffen der **K. Lange**, **Joh. Roth**, **Fr. Gaul**, **J. Mich. Scharff**, **Jos. Dan. Boehm** u. a. bis zur freien modernsten Auffassung eines **Anton Scharff** gethan hat.[1]) **Anton Scharff** steht ebenbürtig neben den talentvollsten Franzosen auf dem Gebiete der Medailleurkunst. Unter den modernsten erfreuen uns noch die vollendeten Arbeiten **Tautenhayns**, des flott modellirenden **St. Schwarz**, **Andr. Neudecks**, **Leiseks**, **Neubergers**, **Würbels** u. a. Vom Bildhauer **Em. Pendl** findet man eine, soweit sich im Helldunkel sehen ließ, gegossene Medaille auf den Volkssänger Kampf. Die meisten wichtigsten Ereignisse der letzten Jahre sind wohl von den Händen Scharffs und Tautenhayns verewigt worden. Unter den Papierwertzeichen dürfte die Führichsche Zehnguldennote alle übrigen an künstlerischer Bedeutung übertreffen. Dieser Stahlstich nach einer Zeichnung des berühmten Meisters sollte in keiner bedeutenden Sammlung von Kunstdrucken fehlen.

H. **Die berühmte Gemäldesammlung des verstorbenen M. van Praet** soll gemäß Familienbeschluß nicht verkauft werden. Dieselbe wird 1889 in Paris ausgestellt. **M. Devaux**, der Erbe, hat versprochen, die Hauptgemälde auf die Exposition retrospective de l'Art Français du Siècle, die sogenannte Chronique des Arts, zu senden.

H. **Der Louvre** ist um mehrere Erwerbungen reicher. Ein kleines reizendes Bild, gezeichnet „Lenain 1649" zeigt das Innere eines Landhauses, worin eine Anzahl Leute um einen Tisch gruppirt sind. (Wahrscheinlich Porträts.) Ein Gemälde, Geschenk von M. Maciet, das Anna de Beaujeu knieend in einer Landschaft, und hinter ihr Johannes den Evangelisten darstellt, ist wahrscheinlich der Flügel eines Triptychon, dessen anderen der Louvre seit 1842 besitzt. (Derselbe zeigt Pierre de Bourbon, Sire de Beaujeu, in gleicher Haltung nebst St. Peter. Auf beiden Bildern ist genau dieselbe Landschaft abgebildet.) Schöne Beispiele der französischen Schule aus dem Ende des 15. Jahrhunderts. — Auf der Versteigerung der Baslini-Sammlung (Mailand) erwarb der Louvre ein vortreffliches Bild von **Moroni**, Porträt eines alten Mannes in schwarzer Kleidung auf rotem Sammetstuhle.

∗ **Die Galerie Schack in München** war in letzter Zeit wiederholt Gegenstand von Zeitungsnotizen, welche von einer Fortschaffung der Sammlung nach einem anderen Orte zu melden wußten. Nach Informationen, die uns von gutunterrichteter Seite zugehen, ist es durchaus nicht die Absicht des Grafen Schack, seine Galerie bei Lebzeiten von München zu verlegen oder sie zu schließen. Ueber Abmachungen mit der Krone Preußen liegen keine authentischen Angaben vor. Nehmen wir an, der Graf habe seine Galerie dem kunstliebenden Kaiser Friedrich testirt gehabt, so hätte er jetzt wohl wieder freie Verfügung darüber. — Soeben erscheint eine prächtige, von dem Eigentümer selbst mit Text begleitete **Publikation** über die Galerie in Heliogravüren von Dr. Albert, über welche die Kunstchronik demnächst eingehend berichten wird.

1) Wertvolles Material zur Münzgeschichte der betreffenden Zeit bieten die im Druck erschienenen zwei Vorträge von C. v. Ernst und Friedrich Kenner, deren einer das Münzwesen behandelt, während der andere die Medailleure zum Gegenstande hat. (Wien, Verlag der numism. Gesellsch.)

Denkmäler.

=tt. **Kaiser-Wilhelm-Denkmal in Mannheim.** In der Kunstchronik Nr. 1 vom 11. Oktober 1888 brachten wir bereits nähere Mitteilungen über das Preisausschreiben für ein Kaiser Wilhelm Denkmal in Mannheim. Es kamen fünfzehn Modelle, wovon eins mit dem Motto: „In der Einigkeit liegt die Kraft" leider in derartig zertrümmertem Zustande aus Wien eintraf, daß es sich der Beurteilung der am 13 und 14. Dezember zusammengetretenen Preisrichter entzog. Der Gesamteindruck der Modelle ist, nach dem Protokoll des Preisgerichtes, nicht nur ein sehr günstiger, sondern es findet sich darin auch eine große Summe künstlerischen Fleißes und künstlerischer Kraft bethätigt, so daß das Gesamtresultat als ein recht befriedigendes bezeichnet werden kann. In die engste Wahl kamen sechs Modelle, und da bei weiterer Prüfung sich herausstellte, daß keins derselben eine vollständig befriedigende Lösung zeigte, indem bei dem einen das Reiterbild gelungen, das Postament aber weniger befriedigend war und umgekehrt, da aber ein harmonischer Zusammenklang des Reiterbildes und Postamentes gerade bei einer solcher Aufgabe unerläßliche Bedingung ist, so war es dem Preisgerichte unmöglich, den ersten Preis zu erteilen. So wurden denn durch Zusammenlegen des ersten und zweiten Preises zwei gleiche zweite Preise à 3000 Mark gebildet. Diese wurden den Modellen von Anton Heß, Professor an der Kunstgewerbeschule in München, und Möst, Professor an der Kunstschule in Karlsruhe, zuerkannt. Die beiden dritten Preise à 1000 Mark wurden in erster Linie dem Modelle „Hohenzollern" von Adolf Heer, Professor an der Kunstgewerbeschule, und Baudirektor Dr. Durm in Karlsruhe und in zweiter Linie dem Modelle mit dem Motto: „Wehrkraft und stark" von Bildhauer Gustav Eberlein in Berlin zuerkannt.

* **Denkmal für Fritz Reuter.** Der Bildhauer Alois Löher in New York, ein Schüler von Zumbusch in Wien, ist als Sieger aus dem Wettbewerb hervorgegangen, welcher von den Deutschen in Chicago für das dort zu errichtende Reuter-Denkmal ausgeschrieben war. Die in Bronze auszuführende Statue soll noch im Laufe des Jahres 1889 enthüllt werden.

* **In Klausenburg** plant man die Errichtung eines Denkmals für Mathias Corvinus. Es hat sich dort ein Komitee gebildet, welches soeben einen schwungvollen Aufruf zu Beiträgen für das Monument des großen Ungarkönigs erläßt.

Inserate.

NEUER VERLAG von E. A. SEEMANN in LEIPZIG.

Soeben erschien:

DIE ANTIKEN PORTRÄTGEMÄLDE
AUS
DEN GRABSTÄTTEN DES FAIJUM

von

Dr. Richard Graul.

Verbesserter Abdruck aus der „Zeitschrift für bildende Kunst“ mit einem Anhange von O. DONNER - v. RICHTER.

Mit zwei Heliogravüren und sieben Textillustrationen.

4 Bogen gr. 4°. cart. 4 Mark.

Der in den ersten beiden Heften des laufenden Jahrganges der Zeitschrift abgedruckte Aufsatz von Dr. R. Graul erscheint hier sorgfältig überarbeitet und ergänzt und um einen Anhang von O. Donner-v. Richter über die enkaustische Malweise der Alten erweitert, in reicherer Ausstattung und stattlicherem Formate. Das kleine Prachtwerk wird namentlich allen denen willkommen sein, welche die Originale in der Grafschen Ausstellung kennen zu lernen Gelegenheit hatten.

Gemälde alter Meister.

Der Unterzeichnete kauft stets hervorragende Originale alter Meister, vorzüglich der niederländischen Schule, vermittelt aufs schnellste und sachverständigste den Verkauf einzelner Werke, wie kompl. Sammlungen und übernimmt Aufträge für alle grösseren Gemäldeauktionen des In- und Auslandes

Berlin, W., (5)
Potsdamerstrasse 3. **Josef Th. Schall.**

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig.

JAPANISCHER FORMENSCHATZ

gesammelt und herausgegeben von

S. BING.

Dieses Sammelwerk erscheint in *Monatsheften* mit je 10 Tafeln gr. 4° in Farbendruck und illustrirtem Text. Subskriptionspreis für den Jahrgang von 12 Heften 20 Mark. *Einzelne Hefte* werden mit 2 Mark berechnet.

Erschienen sind bis jetzt Heft 1—6, enthaltend ca. 70 farbige Tafeln mit ca. 10 Bogen Erläuterungen. Diese 6 Hefte bilden den I. Band und sind auch zusammengebunden in eleg. Einband (japanisch) zum Preise von 15 Mark zu haben.

Das erste Heft ist in allen Buchhandlungen zur Ansicht zu erhalten.

Haendcke & Lehmkuhl in Hamburg.

Verzeichnisse, kritische, von Werken hervorragender Kupferstecher:

Bd. 1. WESSELY, J. E.: Georg Friedrich Schmidt. 1887. Geh. M. 5.—. Geb. M. 5.80.
Bd. 2. WESSELY, J. E.: Richard Earlom. 1886. Geh. M. 2.50. Geb. M. 3.25.
Bd. 3. WESSELY, J. E.: John Smith. 1887. Geh. M. 5.50. Geb. M. 6.30.
Bd. 4. VOLBEHR, Dr. Th.: Lucas van Leyden. 1888. Geh. M. 2.60. Geb. M. 3.40.
Bd. 5. WESSELY, J. E.: Adriaen van Ostade 1888. Geh. M. 4.—. Geb. M. 4.80.

Kunsthandlung Hugo Grosser in Leipzig.
Vertretung und Musterlager von
Ad. Braun & Co., Phot. Anstalt in Dornach.

Münster. Die diesjährige Ausstellung des Westfälischen Kunstvereins beginnt am 1. März; Schluß am 30. März. Eine Wanderausstellung des Westfälischen Ausstellungsverbandes findet in diesem Jahre nicht statt.
Schriftführer: **Rittmeister a. D. E. von zur Mühlen,** Münster i. W.

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig.

Soeben wurde ausgegeben:

Deutsche Renaissance.

Eine Sammlung von Gegenständen der Architektur, Dekoration und des Kunstgewerbes.

Begonnen von **A. Ortwein,** fortgesetzt von **A. Scheffers.**

Lieferung 222 *u.* 223.

LIX. Abteilung: MECKLENBURG G. PARCHIM und LÜBZ.

Mit dieser Doppellieferung liegt das umfangreiche Werk vollständig vor.

Zu beziehen in
9 Bänden mit 2490 Tafeln, Text u. Sachregister.

Brosch. 600 M., geb. in Leinen 709 M., geb. in Halbsaffian 780 M.

Einzelne Lieferungen bez. Abteilungen können nur noch soweit überzählig abgegeben werden.

Ausführliche Prospekte gratis durch jede Buchhandlung.

Wilh. Lübke,

Geschichte der Plastik.

Dritte verbesserte und stark vermehrte Auflage. Mit 500 Holzschnitten. gr. Lex.-8. 2 Bände brosch. 22 M.; elegant in Leinwand gebunden 26 M.; in 2 Halbfranzbände elegant gebunden 30 M.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von August Pries in Leipzig.

24. Jahrgang. 1888/89.

Kunstchronik

Nr. 15. 17. Januar.

Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

Herausgeber:

Carl v. Lützow und Arthur Pabst

Wien, Theresianumgasse 25. — Köln, Kaiser-Wilhelmsring 22a

Expedition:

Leipzig: E. A. Seemann, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. Kühl, Jägerstr. 73.

Die Kunstchronik erscheint von Oktober bis Ende Juni wöchentlich, im Juli, August und September nur aller 14 Tage und kostet in Verbindung mit dem Kunstgewerbeblatt halbjährlich 6 Mark, ohne dasselbe ganzjährlich 8 Mark. — Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler in Leipzig, Wien, Berlin, München u. s. w. an.

Die Fresken der Casa Bartholdy in Berlin.

Die Aufstellung der Wandgemälde zur Geschichte Josephs, welche die königl. preußische Staatsregierung durch Vertrag vom 10. April 1886 für den Preis von 48500 Lire von der Besitzerin der Casa Zuccari, Frau Maria Molinari, erworben hat, ist zu Beginn des neuen Jahres in einem Oberlichtsaale des dritten Geschosses der Berliner Nationalgalerie vollendet worden, und damit sind die ersten monumentalen Zeugen des Wiederauflebens der deutschen Kunst in unserem Jahrhundert allen Wechselfällen entrückt. Durch die Opferwilligkeit eines deutschen Patrioten ins Leben gerufen, gehören diese ersten monumentalen Versuche deutscher Künstler des 19. Jahrhunderts ihrem Vaterlande. Ihre Wirkung hängt nicht vom Raume ab, in welchem sie zufällig entstanden sind. In Rom waren sie mit den Fresken der Villa Massimi das vereinzelte Glied einer Kette, welche erst in Deutschland ihre Fortsetzung fand. Die Kunstrichtung, an deren Spitze sie stehen, ist aber in keiner zweiten öffentlichen Kunstsammlung Deutschlands so reich und so bedeutungsvoll vertreten, wie in der Berliner Nationalgalerie, und man hätte deshalb keine bessere Stätte für diese Erstlinge eines neu erwachten nationalen Kunsttriebes finden können. Hier sind sie jedermann zugänglich, vor Beschädigungen gesichert und in einem Lichte sichtbar, welches ihnen selbst die römische Sonne durch die Fenster der Casa Zuccari nicht spenden konnte.

Es lag ursprünglich in der Absicht der Direktion der Nationalgalerie, die von den Mauern losgelösten Stuckplatten in die Wände des Saales einzulassen, um den monumentalen Charakter der Gemälde zu wahren. Aber diesem Vorhaben stellten sich technische Schwierigkeiten entgegen, und deshalb hat man sich begnügen müssen, sie an den Wänden über steinfarbig bemalten Sockeln zu befestigen und mit einfach profilirten Goldrahmen einzufassen. Innerhalb der Goldleisten haben die einzelnen Darstellungen — mit Ausnahme der kleinsten, des Fresko's von Veit „Joseph und die Frau des Potiphar" — noch eine Umrahmung durch Pilaster und einen verbindenden Fries erhalten, deren Füllungen mit Ornamenten in strengem Renaissancestil belebt sind. Diese Umrahmungen sind von dem Maler H. Gärtner ausgeführt worden, welcher sich in der koloristischen Haltung die größte Beschränkung auferlegt hat, um die farbige Wirkung der Fresken nicht zu beeinträchtigen. Außer den acht Fresken — in geschichtlicher Reihenfolge: dem Verkauf Josephs durch seine Brüder von Overbeck, der Überbringung des blutigen Rockes an Jakob von W. Schadow, Joseph und die Frau des Potiphar von Ph. Veit, Joseph im Gefängnis von W. Schadow, Joseph die Träume auslegend vor Pharao von Cornelius, der Lünette der sieben fetten Jahre von Veit, der Wiedererkennung Josephs durch seine Brüder von Cornelius und der Lünette der sieben mageren Jahre von Overbeck — sind der Karton von Cornelius zu der Wiedererkennung, sein erster Aquarellentwurf zu der Traumdeutung, Veits Aquarellvorlage zu den sieben fetten Jahren und seine Aquarellkopie nach Overbecks Entwurf zu den sieben mageren Jahren aus älterem Besitze der Nationalgalerie dem Gesamtbilde eingefügt worden. Was noch an anderen Orten von Vorstudien, Kartons u. s. w. zu den Fresken

vorhanden ist, hat Prof. Dr. von Donop in einer kleinen gehaltvollen Schrift (Die Wandgemälde der Casa Bartholdy in der Nationalgalerie) zusammengestellt, welcher wir im folgenden noch einige für die Entstehungsgeschichte der Fresken und ihre weiteren Schicksale wichtige Mitteilungen entnehmen.

Daß der preußische Generalkonsul Bartholdy ein Zimmer seiner Wohnung jüngeren Künstlern zur Bethätigung ihrer Kraft zur Verfügung stellte, war wirklich eine mit großen Opfern verbundene That, deren Bedeutung erst jetzt richtig geschätzt werden kann, nachdem Prof v Donop im kgl. preußischen Staatsarchiv einen Brief Bartholdy's an den Staatskanzler Fürsten von Hardenberg aufgefunden hat, welcher, vom 9 März 1817 datirt, folgendermaßen lautet:

„Ich war letzthin schon so dreist, Ew Durchlaucht darauf vorzubereiten, daß ich mir die Freiheit nehmen würde, Höchstdieselben gehorsamst zu ersuchen, Sr. Majestat dem Könige einige Skizzen unserer preußischen Künstler zu überreichen, welche dieselben nach ihren eigenen Fresco Gemälden verfertigt haben. So viele Aufopferung es mich gekostet, mehr als die Hälfte meines Gehaltes darauf zu verwenden, — diesen braven jungen Männern Gelegenheit zu verschaffen, sich einen Namen zu machen, so sehr sehe ich mich dadurch belohnt, daß ihr Werk gelungen und selbst der Nation zur Ehre gereicht. Ich übersende Ew. Durchlaucht, nebst dem Kistchen für Se. Majestät unsern allergnädigsten König, zugleich Kopien des Schreibens und der Erklärung der Skizzen, welche ich beigelegt. — Ew. Durchlaucht werden daraus ziemlich vollständig den Zusammenhang des Ganzen ersehen. Die Inkorrektheit und üble Form dieser Kopien müssen Ew Durchlaucht mir nachsichtsvoll vergeben, da die schnelle Abreise des Couriers, der sie mit sich nimmt, mir nicht erlaubt, eine andere zu verfertigen. Nicht blos unsere Maler zu Rom verdienen Aufmunterung durch Bestellungen (die beste Art der Unterstützung), sondern wir haben das Glück, auch in anderen Zweigen der Künste hier tüchtige und hoffnungsvolle junge Leute zu besitzen.

„Es bestätigt sich dadurch abermals die Erfahrung, daß eine sich hebende Nation, wie die unsere, nicht blos in einem Fache aufstrebt, wie z. B. im Kriege, — sondern in allem zugleich, — und glücklich, wenn Männer mit einem Herzen, wie das Ew. Durchlaucht, an der Spitze stehen, — das entstehende Gute zu entwickeln und zu befördern. Was mich betrifft, ich werde es mir stets zur höchsten Ehre und Freude schätzen, die erleuchteten Absichten Ew Durchlaucht für den geringen Antheil, der mir zufallen dürfte, mit Eifer auszuführen, und mein geringes Scherflein zum Ruhme des Vaterlandes beizutragen.“

Die hohe Wertschätzung, welche Bartholdy den von ihm veranlaßten Schöpfungen deutscher Kunst beilegte, wurde von seinen Verwandten und Erben nicht geteilt. Nach dem am 27. Juli 1825 zu Rom erfolgten Tode Bartholdy's war bereits die Rede davon, die Fresken von den Wänden abzulösen und mit seinen übrigen Kunstgegenständen an seine Erben nach Berlin schaffen zu lassen. Doch schrieb Bartholdy's Schwester, Lea Mendelssohn, aus Berlin am 6 März 1826 an den mit der Ordnung der Kunstsammlungen betrauten Maler Wilhelm Hensel: „Der Bericht über das Ablösen der Fresken ist sehr interessant. Aus vielen Gründen aber werden wir keinen Gebrauch davon machen. Die Kosten wären für uns nicht allein bei weitem zu bedeutend für eine Liebhaberei, aber die Schwierigkeit, derart große Bilder zu placiren muß auch berücksichtigt werden und, unter uns gesagt so interessant die Fresken als Versuche und Erstlingsblüthen sein mögen, bleibt doch die Frage, ob sie den Aufwand von Geld und Mühe verdienten. Kurz, lassen Sie uns nichts mehr davon erwähnen.“ Beiläufig sei hier bemerkt, daß bei der Wahl des Gegenstandes der Fresken durch die Maler nicht etwa die Rücksicht auf das religiöse Bekenntnis des Bestellers maßgebend gewesen ist, wie sich mehrfach auf Grund älterer Überlieferung in der Litteratur angegeben findet Denn Bartholdy war schon 1805 in Dresden zum Protestantismus übergetreten, und überdies ist durch mehrere Zeugnisse erwiesen, daß er die Wahl des Gegenstandes den Künstlern überlassen hat.

Der Gedanke der Ablösung der Fresken wurde später von König Friedrich Wilhelm IV. aufgenommen und ein Versuch mit dem kleinsten der Wandbilder „Joseph und die Frau des Potiphar“ gemacht. Aber das angewendete Verfahren war so unzulänglich, daß das abgenommene Bild erhebliche Beschädigungen erlitt, die noch heute wahrzunehmen sind, und daß man infolgedessen von der weiteren Ausführung des Planes Abstand nahm. Im Jahre 1874 wurde jedoch der Angelegenheit wieder größere Aufmerksamkeit zugewendet, weil die Besitzer der Casa Zuccari mit der Absicht umgingen, die Fresken zu verkaufen. Die verschiedenen Stadien der alsdann angeknüpften Verhandlungen werden in der Schrift Prof. v. Donops eingehend geschildert. Wir heben daraus hervor, daß, nachdem die Bemühungen, das ganze Haus für die Zwecke eines deutschen Künstlerheims anzukaufen, gescheitert waren, es schließlich der preußischen Staatsregierung gelang, die Fresken allein zu erwerben, mit deren Ablösung der Florentiner Kunsthändler Stefano Bardini betraut wurde, der für seine vortreffliche Arbeit mit 13000 Lire honorirt wurde. Das von ihm selbst erfundene Verfahren bei der Ablösung der Fresken ist so interessant, daß wir nach der Schrift einiges darüber mitteilen wollen:

„Um die Fresken von den Wänden ablösen zu können, mußten die eigentlichen Mauerbestandtheile derselben vollständig entfernt werden. Nach Wegnahme zweier Außenwände und infolge der notwendig gewordenen Zerstörung der gewölbten Decke des Freskenzimmers und der beiden anstoßenden Räume schwebte die darüber befindliche Etage gleichsam frei in der Luft, und nur durch ungewöhnliche, mit Rücksicht auf den stark baufälligen Zustand des Hauses

erforderliche Sicherheitsvorrichtungen war es möglich, die Arbeiten ohne Gefährdung der Substanz des Gebäudes, für welches die Königl. Preußische Regierung kontraktlich verantwortlich war, auszuführen. — Bardini ging mit äußerster Vorsicht zu Werke, indem er zunächst Vorbereitungen traf, im August 1886 zwei Bilder probeweise abzunehmen. Er wählte dazu die Gemälde, deren Entfernung verhältnismäßig am leichtesten zu bewerkstelligen war: die „Traumdeutung" von Cornelius und das Lünettenbild der „Sieben fetten Jahre" von Ph. Veit. Er zeigte durch den Erfolg, daß er der Schwierigkeiten vollkommen Herr war. Nach eingehender Untersuchung der beiden abgenommenen Gemälde hatten dieselben weder in der Struktur noch in der Farbe irgend welche nachweisbare Veränderungen erfahren. Seine Leistung konnte nur dazu ermutigen, das Unternehmen gegen alle Einwendungen vollständig zu Ende zu führen."

Eine weitere Erläuterung hat das Verfahren Bardini's durch einen Bericht des technischen Attachés der deutschen Botschaft in Rom, des Landbauinspektors Küster, im Centralblatt der Bauverwaltung erhalten, dem wir folgendes entnehmen:

„Zur Aufnahme des Fresko stellte sich Bardini eine entsprechend große Holztafel her, durch welche er, immer in Abständen von etwa 5 cm., Holzpflöcke gleich Zähnen durchsteckte. Die Pflöcke besaßen ungefähr 12 cm. Länge und waren nach unten zugespitzt. Nachdem über die Bildfläche eine Lage mäßig starken Holzpapiers gebreitet worden, stellte er jene Tafel vor die Wand, steifte sie durch Streben gegen den Boden so ab, daß sie fest aufrecht stand und schlug nun vorsichtig sämtliche Zähne so weit gegen die Mauer vor, bis diese den Putz berührten. Auf solche Weise versuchte er den Unebenheiten der Putzfläche Rechnung tragend, für die später umzulegende Wand eine sichere Auflage zu gewinnen. Hiernach wurde damit vorgegangen, von rückwärts her die Mauer von dem das Bild tragenden Putze loszulösen und abzutragen, eine Arbeit, die sehr schwierig war. Denn es kam darauf an, den mit Sprüngen nach den verschiedensten Richtungen hin durchsetzten Putz an keiner Stelle außer Zusammenhang zu bringen. War die Mauer bis auf ihre geringste zulässige Stärke verschwächt, so ging er daran, sie gegen das Zimmer hin umzulegen. Befand sich die Wand wagerecht, so wurde der letzte Rest des an dem Putz noch haftenden Mauerwerks entfernt und ersterer — immer von rückwärts her — mit einem eigentümlichen Mörtel begossen, der nicht allein die Aufgabe hatte, dem Putz eine größere Stärke zu geben, sondern auch durch die Risse und Sprünge hindurch zu dringen, diese zu schließen und dabei die beiden oben näher bezeichneten Putzlagen miteinander dicht zu verbinden. In diesem Vorgehen liegt offenbar die Haupteigentümlichkeit des Verfahrens. . . . Es kam ein Käseleim zur Verwendung, dessen Zubereitungsart schon dem Cennino Cennini bekannt gewesen. Man gebraucht dazu der Hauptsache nach nicht zu fetten Käse, der klein gestampft, gerührt und mit etwas Kalkmilch vermischt wird. War so der Zusammenhang des Putzes in sich gesichert, so wurde auf letzteren noch ein an einem Holzgestell befestigtes, feinmaschiges Geflecht (die Maschen betragen etwa 1 cm.) von galvanisiertem Eisendraht gelegt und durch eine Lage Gips mit ihm so verbunden, daß man nun ein gewissermaßen umrahmtes Bild erhielt, das ohne Schwierigkeiten aufgehoben und fortgeschafft werden konnte."

Dank dieser sinnreichen Methode ist es gelungen, die sieben nach diesem Verfahren abgenommenen Fresken ohne die geringste Beschädigung nach Berlin zu schaffen. Auf eine neue kritische Würdigung der Gemälde wollen wir uns hier nicht einlassen, weil wir der Meinung sind, daß sich dieselben der Kritik des Tages entziehen und daß sie bereits in der Geschichte der neueren deutschen Kunst ihren festen Platz erhalten haben. Nur so viel sei hier noch bemerkt, daß die beiden Fresken von Cornelius auch in der neuen Umgebung, in dem neuen Lichte — und hier vielleicht noch mehr als an ihrem ursprünglichen Orte — ihr Übergewicht über die Leistungen der drei anderen Meister siegreich behaupten.

Adolf Rosenberg.

Kunstlitteratur und Kunsthandel.

Max Lehrs, Katalog der im Germanischen Museum befindlichen deutschen Kupferstiche des 15. Jahrhunderts. Nürnberg, 1887. 8. Mit 8 Lichtdrucktafeln.

Das Germanische Museum zu Nürnberg besitzt eine ganz interessante Sammlung von deutschen Kupferstichen des 15. Jahrhunderts. Wenn sie auch nicht so reich ist wie die der großen Kupferstichkabinete, so sind doch manche merkwürdige Blätter darunter. Es war darum eine dankenswerte Entschließung des Herrn Direktors A. Essenwein, diese Sammlung der ordnenden Hand des Herrn Dr. Max Lehrs anzuvertrauen, der als der beste Kenner dieser Art von Kunstblättern zu gelten hat. Die Frucht seiner Bearbeitung liegt nun in obengenanntem Kataloge vor. Es braucht wohl nicht eigens betont zu werden, wie eingehend und scharf sichtend, mit wie gründlichem Verständnisse das Schriftchen gearbeitet ist. Für jeden, der die Werke von Lehrs kennt, versteht sich das von selbst. Referent ist weit mehr in der Lage, den Ansichten des Verfassers zuzustimmen als ihnen entgegenzutreten. Daß es allerdings derartige Differenzpunkte giebt, ist nur zu natürlich; man kennt in der neueren Kunstgeschichte nur wenig Partien, die an Dunkelheit und Schwierigkeit der Entzifferung sich mit der frühesten Kupferstichzeit messen könnten. Man ist manchmal versucht, eher von Inkurabeln als von Inkunabeln zu sprechen. Daß es hier immerhin bedeutend heller geworden ist, verdanken wir vorzugsweise den mühsamen und entsagungsreichen Forschungen von Lehrs. (Auch ich habe das Meinige dazu beizutragen gesucht, besonders in der Studie „Zur Geschichte des ältesten Kupferstiches", Repertorium f. K. X, 1887, S. 126 ff. und in der Veröffentlichung „Die Inkunabeln des Kupferstiches im königl. Kabinet zu München, München 1887").

Vom sogenannten Meister der Spielkarten beschreibt Lehrs ein Originalblatt, den Cyklamenkönig. Er hätte noch den Christus am Kreuz hinzufügen können, den er auf S. 58 bespricht. Ich habe in meinem Inkunabelwerk einen Lichtdruck nach diesem Blatte gebracht, welche Nachbildung allerdings die Striche des Originals vergröbert bringt. Bei der Vergleichung mit Blättern des Kartenmeisters ergiebt sich unzweifelhaft, daß der Nürnberger Crucifixus auch von diesem Künstler herrühren müsse: die ganze kupferstecherische Behandlung, die Typen der Köpfe mit den schielenden Augen, die bezeichnende Art der Terrainbildung und die bei unserem Stecher öfter vorkommende Eigentümlichkeit, daß er den Einfassungsstrich den Boden nicht überragen läßt; charakteristisch allein schon ist die Zeichnung der Haare. Vergl. besonders die Kartenblätter, dann den heil. Georg (P. 3) und die Gefangennahme Christi; der Typus der beiden Köpfe auf dem heil. Georg stimmt haarscharf mit dem Typus der Dresdener Anbetung der Könige (P. II, 31, 52 und II, 264, 3) bei dem einen Könige links und der Madonna überein, ferner mit dem Gesichtsschnitt der Pariser Madonna. Nicht minder dem Spielkartenmeister zuzueignen ist der heil. Johannes Baptista (B. X, 23, 41. P. II, 92, 49). Allein schon die Zeichnung der Felspartien links würde die Hand des „kölnischen" Künstlers verraten, wenn es nicht schon die ganze Technik und nicht am wenigsten die Tier- und Pflanzenbilder bekundeten. Daß dieser Stich der frühere und der entsprechende Stich des Meisters E. S. der spätere ist, scheint mir schon allein aus der Thatsache zu erhellen, daß die Burg auf dem ersteren das glaubwürdige Konterfei einer jener bescheidenen Burgen des 15. Jahrhunderts giebt (die Situation hat eine gewisse Ähnlichkeit mit der des Rheingrafensteins im Nahethal), während der Meister E. S. bei seiner Burg den Raum auf der Höhe mit allerlei Baulichkeiten vollgepropft hat. Daß ich die Madonna des sog. Meisters P von 1451, d. h. des Bandrollenstechers, für eine Kopie nach einem verschollenen Blatte des Meisters der Spielkarten halte und nicht für eine zusammengesuchte Geschichte, habe ich bereits in meiner Repertoriumsstudie, S. 135, bemerkt. Die Darstellung scheint sich einer gewissen Beliebtheit erfreut zu haben; dies dürfte daraus hervorgehen, daß in einem Holzschnitte der Münchener Staatsbibliothek, Soldan Nr. 110, die Madonna nachgeahmt worden ist, während ein Schrotblatt des Münchener Kupferstichkabinets, Inventarnummer 171456, sich als getreuere Kopie darstellt, so weit natürlich bei Schrotblättern, die mit der Sprödigkeit des Materiales zu rechnen haben, von getreu überhaupt geredet werden kann. Der Meister des Kartenspieles war ein merkwürdiger Mann, der in die schwankende Übergangszeit hineingeriet und schließlich noch dazu gelangte, seine weiche, schwache Zeichnung zu verbessern. Vgl. darüber meine „Inkunabeln", S. 4. Bei dieser Gelegenheit möchte ich auch auf die Verwandtschaft der von mir in meinen „Interessanten Formschnitten" besprochenen und der kölnischen Schule zwischen etwa 1430 bis 1440 zugewiesenen Holzschnitten, Nr. 11, 12, 13, 14 mit dem Kartenstecher hinweisen, der allerdings in der Hauptsache einer etwas späteren Kunstweise huldigt.

Dem „Meister der Liebesgärten" schreibt Lehrs mit Recht vier Blatt einer Passionsfolge zu (Nr. 4 bis 7).

Der von Lehrs geschaffene „Meister des Erasmus" ist im Germanischen Museum gegenüber den anderen Inkunabelstechern unverhältnismäßig reich vertreten, und Lehrs hat sich der großen Mühe unterzogen, die verschiedenen Folgen ꝛc. dieses eigentümlichen, aber nicht sehr erfreulichen Fabrikstechers nach Möglichkeit auszuscheiden.

Zu den Werken des Meisters E. S. ließe sich vielleicht noch das von Lehrs auf S. 60 beschriebene Schweißtuch nachtragen. Der Verfasser sieht zwar hier bloß das Vorbild des E. S. nachgeahmt; ich hatte mir jedoch, ohne Lehrs' Ansicht zu kennen, notirt: Die Technik und die Formgebung ganz in der Art des E. S.; das Blatt macht nur deshalb einen etwas fremdartigen Eindruck, weil der Künstler danach gestrebt hat, den alten, dunkeln Christustypus wiederzugeben. Ohne diese im Wesen der Darstellung begründete Besonderheit hätte man den Stich wohl längst ohne weiteres dem oberrheinischen Meister beigemessen.

Bezüglich der berüchtigten Frage des Wenzel von Olmütz schließt sich Lehrs meiner in der Kunstchronik, Dezember 1886, XXII, Sp. 193 ff. gegebenen Auseinandersetzung an, daß der obige „Künstler" in der That für alle mit W bezeichneten Stiche aufzukommen hat.

Dem Israel van Meckenem vindizirt der Verfasser mit Recht die Folge aus dem Leben Christi (S. 41).

Auf dem Ornamentblatte Nr. 280 lese ich allerdings mit dem Kataloge Reynard die Jahreszahl 1484 à rebours.

Schade, daß die beigegebenen Tafeln mit den Lichtdrucken nicht ganz auf der Höhe des Textes stehen!

Wilhelm Schmidt.



Nekrologe.

∴ **Der Genremaler Jean Lulvès** ist am 8. Januar zu Berlin im 55. Lebensjahre gestorben.

. . **Der Geheime Oberhofbaurat Hoffmann**, der Erbauer der katholischen Kirche, der griechischen Kapelle und der israelitischen Synagoge in Wiesbaden, ist am 4. Januar zu San Remo im 83. Lebensjahre gestorben.

x. — **Karl Lempertz**, Teilhaber des weltbekannten Kunstversteigerungshauses J. M. Heberle in Köln, ist am 8. Jan. im Alter von 45 Jahren gestorben.

Konkurrenzen.

∴ **Die portugiesische Regierung** hat einen internationalen Konkurs ausgeschrieben für die Besetzung von Zeichenlehrerstellen an den Staatsgewerbeschulen Portugals, und zwar für die Fächer des Ornamentzeichnens, Architekturzeichnens und Maschinenzeichnens. Die Gehaltsbeträge belaufen sich auf 4000 Frcs. Für Unterricht in Lehrwerkstätten werden besondere Remunerationen zugesichert, außerdem die Reisespesen mit 500 Frcs. vergütet. Nähere Auskünfte bei den portugiesischen Gesandschaften.

Personalnachrichten.

*** **Berliner Kunstakademie.** Der Maler und Direktorialassistent Emil Teschendorf und der Historienmaler und Lehrer an der Akademie Otto Brausewetter haben den Professortitel erhalten. Gleichfalls zu Professoren sind ernannt worden die Maler Fritz Werner und O. v. Kameke.

Kunst- und Gewerbevereine.

= **Das deutsche archäologische Institut** hat seine Wintersitzungen in Rom und Athen üblicherweise im Anschluß an den Geburtstag Winckelmanns (9. Dezember) eröffnet. An beiden Orten gaben die Vorsitzenden nach Eröffnung der zahlreich besuchten Festversammlung zuerst der Trauer und der Hoffnung aus Anlaß der Regierungswechsel in der Heimat Ausdruck. Die Reihen der wissenschaftlichen Vorträge eröffnete in Rom G. B. de Rossi und erläuterte auf Anlaß einer jüngst in Bajae gefundenen Inschrift die römischen porticus triumphales. Deren Urbild lag in Rom auf dem Marsfelde und pflegte den Triumphatoren vor ihrem Einzuge zum Aufenthalt zu dienen. Nachbildungen dieser hauptstädtischen Halle gab es auch an anderen Orten, besonders in Villen, wie der des Hadrian in Tivoli, und so auch in Bajae; diese Wiederholungen waren in verkleinertem Maßstabe ausgeführt, so nach dem Zeugnis der neuen Inschrift die Halle in Bajae im Maßstab eines Zehntels. Der erste Sekretär, Petersen, besprach sodann die an einer Reihe spätrömischer Sarkophagreliefs noch erhaltene Bemalung, durch welche entweder nur Einzelheiten in bunten Farben und in Gold herausgehoben oder die ganzen Reliefflächen gedeckt waren. Der Vortragende betonte die erhöhte Wahrscheinlichkeit, welche nach diesen erhaltenen Spuren die Annahme einer weitgehenden Bemalung auch monumentaler römischer Reliefs gewinne. — In Athen fand die Sitzung zum erstenmal in dem von Schliemann erbauten und dem Institut auf längere Dauer mietweise gesicherten Hause statt. Der erste Sekretär, Dörpfeld, begrüßte diese Förderung der Institutsthätigkeit, über deren früheren Verlauf und künftige Aufgaben er dabei einen Blick warf. Sein wissenschaftlicher Vortrag hatte die geschichtliche Stellung der ältesten griechischen Baukunst zum Gegenstande, ihre Abhängigkeit von der Baukunst der benachbarten älteren Kulturvölker und ihre Nachwirkung auf die Formengebung der rein hellenisch entwickelten Architektur. Der kommissarische zweite Sekretär, Wolters, trug sodann über den Bildhauer Kephisodotos den älteren vor, erläuterte als sein Werk die namentlich in der statuarischen Kopie in München auf ihn zurückgeführte Gruppe der Friedensgöttin und führte eine in mehreren Wiederholungen erhaltene Herme als Nachbildung des Kopfes auf ein anderes Werk des Meisters, die Erretterin Athena, zurück. Endlich legte Brückner die Abbildung einer soeben aus zahlreichen Kalktuffbruchstücken auf der Akropolis von Athen wieder hergestellten statuarischen Gruppe vor, in welcher der Vortragende den dreileibigen Python erkannte. Zum Ehrenmitglied des Instituts wurde Baron von Morpurgo in Triest ernannt.

Sammlungen und Ausstellungen.

*** **Der Pariser Salon**, welcher sonst am 1. Mai eröffnet zu werden und bis Ende Juni zu dauern pflegt, wird diesmal, wie der Frankf. Ztg. geschrieben wird, schon am 15. April seinen Firnißtag halten müssen, da die Regierung dem Künstlerverein angezeigt hat, daß der Industriepalast bereits vom 15. Juni an zur Vorbereitung der hundertjährigen Jubelfeste in Anspruch genommen wird.

Vermischte Nachrichten.

□ **Das deutsche Volkstheater in Wien** geht mit Riesenschritten seiner Vollendung entgegen. Erst im Laufe von 1888 begonnen, ist es heute schon so weit fertiggestellt, daß an eine Eröffnung im Juni des laufenden Jahres gedacht werden kann. Der Maler E. Veith ist mitten in der Arbeit an den Deckengemälden, die den Zuschauerraum schmücken werden. Reiches, bis auf Vergoldung und Tönung schon vollendetes Zierwerk in Stucco umgiebt die zwei großen Bildflächen, von denen die eine über dem Proscenium, die andere größere über dem eigentlichen Zuschauerraume sich ausspannt. Der Bau, der bekanntlich auf Kosten eines Vereines aufgeführt wird, an dessen Spitze H. Thonet steht, ist am östlichen Ende des Gartens gelegen, der sich längs der Lastenstraße ungefähr vom Auerspergischen Gartenpalast bis zur Bellariastraße erstreckt. Das nach allen Seiten hin freistehende Gebäude ist zwischen den beiden genannten Straßen über Eck gestellt und kehrt seine Stirnseite gegen die nordwestliche Kante des neuen Hofmuseums für die naturgeschichtlichen Sammlungen. Für eine klare, bequeme, sicherheitsgemäße Anordnung von Ausgängen und Treppen ist von den Architekten Fellner und Helmer in ungezwungenster Weise gesorgt, so daß der heitere, frohe Eindruck des Ganzen weder außen noch innen unter dem Druck der neuen Vorschriften für Theaterbauten gelitten hat. Ein besonderer Vorzug des neuen Musentempels scheint uns darin zu liegen, daß der Bühnenbau nicht, wie an so manchen anderen Theatergebäuden, durch seine enorme Höhe störend auf das Gesamtbild wirkt. Im Äußeren sehen wir an dem neuen Schauspielhause hauptsächlich Formen der Spätrenaissance benützt, im Inneren herrscht die Formenwelt des Rokoko. Die allgemeine Anlage, die sich schon vorschriftsmäßig von den älteren Theateranlagen unterscheiden muß, zeigt überdies noch viele eigenartige und bedeutsame Züge, unter denen wir nur den einen hervorheben, daß hier die nur am Proscenium befindlichen Logen auf eine ganz geringe Anzahl herabgedrückt sind, wogegen die Galerien in zwei Rängen sich in einer Tiefe von elf bis zwölf Sitzreihen entwickeln. Jeder Rang hat eine selbständige Treppe jederseits. Aus dem Parterre führen nicht weniger als siebzehn Thüren zu den Ausgängen. Die Logen sind fast balkonartig gestaltet und zunächst der Bühne symmetrisch angebracht, auf drei Ränge verteilt und durch Architektur und Dekoration an den Seiten sowie an der Decke scharf vom übrigen Zuschauerraum getrennt. Dieser, als Ganzes genommen, ist in seinem maßgebenden Grundriß nur ganz schwach hufeisenförmig gestaltet und läßt schon heute erkennen, daß der Inhaber auch des billigsten Sitzes freien Ausblick auf die Bühne genießen wird. Den Bau leitet die bewährte Hand von Alfred Bayer. Die Bildhauerarbeiten, über die wir noch des näheren berichten werden, sind den Herren Friedl und F. Vogel anvertraut.

* **Aus Bremen** erhalten wir von bestunterrichteter Seite auf die Notiz in Nr. 13 dieses Blattes eine Entgegnung, welcher nachfolgendes zu entnehmen ist: „Der Rathaussaal enthält bekanntlich nur die Güldenkammer und einige Portale als bildnerischen Schmuck, ferner an Gemälden „das Urteil Salomonis“ und „Willehad und Kaiser Karl“ als Wandschmuck. Außerdem finden sich an den kahlen Wänden zwei Fische in Lebensgröße und zwei völlig wertlose Landschaften. An den bildnerischen und Wandschmuck soll nach unserm Plane nicht gerührt werden. Alles, was die Kunst für den Saal geschaffen, soll bis ins kleinste mit größter Pietät erhalten bleiben. Dagegen wäre es doch stark, wenn jemand behaupten wollte, weil die Vorzeit kein Geld gehabt hat, den Rathaussaal zu einem Festsaal umzugestalten und deshalb in den Anfängen stecken geblieben ist, darum ist das Ding ehrwürdig und muß in alle Ewigkeit

schmucklos, und als Korridor, was der Saal jetzt ist, behandelt werden! Der Rahmen des Loignybildes ist genau im Stil der Güldenkammer, Spätrenaissance, wie jeder Urteilsfähige weiß, und abgesehen von jener existirt überhaupt keine „alte Holztäfelung". Natürlich wird Architekt J. G. Poppe, dem die Lösung der Ausschmückung unseres Festsaales zufallen wird, viel beneidet, aber wenn Männer wie Otto Gildemeister, der an der Spitze der Bewegung steht, Artur Fitger und Heinrich Müller Architekt, ihn einstimmig für würdig der Aufgabe erklärt haben, so müssen alle Bedenken schweigen."

Ueber die k. Gemälderestauriranstalt in Wien berichtet L. Berggruen in der Wien. Allg. Zeitg. vom 3. d. M. folgendes: „Bald nach seinem Dienstantritte hatte der um die Kunstsammlungen des österr. Kaiserhauses in so vielfacher Richtung thätig gewesene, verdienstvolle Oberstkämmerer Franz Graf Folliot de Crenneville damit begonnen, für eine entsprechende Restaurirung aller beschädigten Gemälde aus dem Besitze des Kaiserhauses Sorge zu tragen. Unter Aufsicht des Direktors der Belvederegalerie Erasmus Engert, der selbst ein vorzüglicher Restaurator alter Gemälde war, wie seine Wiederherstellung der „Kirchenmadonna" Tizian's und anderer Meisterwerke darthut, beschäftigten sich vier Maler: Karl Schellein, Friedrich Staudinger, Franz Wosta und Joseph Prem, denen Stipendien zu Studienreisen bewilligt wurden, mit dem Restauriren alter Gemälde. Bei der Belvederegalerie wurde eine „Restaurirschule" errichtet und organisirt. Mit Hilfe des reichlich vorhandenen Materiales sowie der vorzüglichen Führung und fortwährenden Belehrung, die den in der Schule Beschäftigten zu teil wurde, bildeten sich die genannten Maler bald zu tüchtigen Restauratoren heraus, so daß nach dem im Jahre 1871 eingetretenen Tode Engerts Karl Schellein die spezielle Leitung der Anstalt übernehmen konnte. Die Restaurirschule übernahm als solche zwar keine Privataufträge, dagegen war es den dort angestellten Restauratoren nicht verwehrt, in ihrer Eigenschaft als Privatpersonen unter eigener Verantwortung gegenüber den Bestellern Privatarbeiten auszuführen. Es ist bekannt, daß der verstorbene wackere Schellein die Restaurirschule rasch zu hohem Ansehen brachte, und daß seine Kunstfertigkeit im Restauriren beschädigter Gemälde vielfach von Besitzern beschädigter Kunstwerke in Anspruch genommen wurde. Mit der Zeit nahm sogar die mit Uebelständen aller Art verbundene irrige Meinung überhand, daß die kaiserliche Restaurirschule es sei, welcher die Privaten ihre Aufträge erteilen, daß die Auftraggeber diese kaiserliche Anstalt für die gelieferte Arbeit bezahlen, und daß also diese Anstalt in allen Fällen für die vorgenommenen Arbeiten die Verantwortung zu tragen habe. Nach dem im vorigen Jahre eingetretenen Tode Karl Scheleins nahm der gegenwärtige Oberstkämmerer Graf Trautmansdorff die Gelegenheit wahr, die Organisation der Anstalt einer Revision zu unterziehen, wobei auch das Augenmerk darauf gerichtet wurde, Bestimmungen zu treffen, welche ohne Beeinträchtigung des für das Publikum aus der Anstalt zu ziehenden Nutzens und bei Förderung der Teilnahme für dieselbe über die vorerwähnte Frage keinem Zweifel Raum geben. Demgemäß wurde ein neues Reglement erlassen, dessen Hauptbestimmungen den Charakter einer Schule beseitigen, weshalb künftig bei der Belvederegalerie bloß eine „Restauriranstalt" bestehen wird, die sich in erster Linie mit der Restaurirung der Gemälde aus dem kaiserlichen Besitz zu beschäftigen hat, wobei jedoch den angestellten Restauratoren unbenommen bleibt, für Privatpersonen Arbeiten während ihrer dienstfreien Zeit außerhalb der Räume der Anstalt auszuführen. Ausnahmen ist nur der Direktor der kaiserlichen Gemäldegalerie zuzulassen berechtigt, der auch die Erlaubnis zur Besichtigung der Restauriranstalt erteilen darf. Zum Kustos und Vorstand der neuen Restauriranstalt wurde der Maler Eduard v. Weeber ernannt, dem die Restauratoren Franz Wosta, Eduard Ritschl und der Stipendist Victor Jasper, ein vorteilhaft bekannter Kupferstecher, zur Seite stehen. Diese Restaurationskünstler verfügen über die nötige Zeit, um auch Privataufträge auszuführen, und es ist zu hoffen, daß sie die neue Restauriranstalt zu dem Ansehen bringen werden, welche die ehemalige Restaurirschule unter Schellein sich mit Recht erworben hatte."

– **Gefahren für den Stephansdom in Wien.** Infolge eines von dem Dombaumeister Freiherrn v. Schmidt an das fürst-erzbischöfliche Ordinariat erstatteten Berichtes, betreffend den schadhaften Zustand der Giebel und Galerien an der Außenseite der Stephanskirche, fand — zum Zwecke der genauen Erhebung dieser Gebrechen — vor einigen Wochen eine kommissionelle Besichtigung des Domes statt. Das hierbei von den hervorragendsten Fachautoritäten, k. k. Sektionsrat Köchlin, k. k. Baurat Professor Hauser, Stadtbaudirektor Berger, Ober-Ingenieur Fellner und k. k. Ober-Baurat Prenninger, abgegebene Gutachten sprach sich für die dringende Notwendigkeit einer Anzahl von Renovirungs-Arbeiten in folgender Weise aus:

Ad 1 machen die Sachverständigen nach der Untersuchung des östlichen Giebels der Südseite auf die zerstörende Einwirkung des Portlandcements aufmerksam, infolgedessen namentlich schon manche frei aufragenden Teile der Architektur beseitigt werden mußten. Unter dieser Einwirkung hätten nun auch insbesondere die Giebelschenkel gelitten. Dem gegenüber habe sich allerdings das Maßwerk des Giebels in besserem, ja tadellosem Zustande erhalten. Die Experten geben indes dem Wunsche Ausdruck, daß eine gewissenhafte und gründliche Prüfung jeder Fuge und jedes Steines platzgreifen möge, um durch entsprechende Beseitigung des Portland-Cement-Verputzes wie der geborstenen Werkstücke und Ergänzung der letzteren für die Erhaltung der wertvollen, sonst vortrefflich ausgeführten Bauteile und für die persönliche Sicherheit Vorsorge zu treffen. Ferner stimmen die Experten dem Dombaumeister Schmidt darin bei, daß die Anbringung der Krabben auf den oberen Giebeldreiecken nicht im Sinne des Erbauers des einen ältesten sogenannten Friedrichsgiebels gelegen war, und daß es sich demnach empfehlen würde, bei einer etwaigen Restaurirung der Giebelschenkel die Krabben fortzulassen. Ad 2 erklären die Sachverständigen, daß der Herr Dombaumeister mit voller Begründung in dem kolossalen Holzbaue des Dachstuhles eine stete Gefahr für die Kirche und deren Umgebung erkannt hat. Der alte Dachstuhl, der seit der Errichtung des gegenwärtigen Baues besteht, hat wohl bis heute allen Stürmen getrotzt; er ist aber aus einem Walde von Holz gebaut, das in seiner Derbheit, Massenhaftigkeit und Trockenheit, sobald ein unglücklicher Anlaß, sei es durch Absicht, durch Zufall oder Blitzschlag eintreten würde, eine furchtbare Katastrophe herbeiführen könnte. Der Herr Baudirektor der Stadt Wien nimmt bei dieser Gelegenheit besonderen Anlaß, darauf hinzuweisen, daß es trotz aller gegenwärtig getroffenen Vorsichtsmaßregeln fast unmöglich wäre, einem Brande des Dachstuhles dann Herr zu werden, wenn derselbe nur kurze Zeit unbeachtet weitergegriffen hätte. Die Folgen eines Brandes des Dachstuhles würden aber unabsehbare sein; der Zusammensturz desselben oder einzelner Teile würde den Einsturz der Gewölbe nach sich ziehen, der hohe Turm, von der glühenden Lohe umspült, müßte gleich den Heidentürmen durch die Verkalkung der Steine dem Einsturze nahe gebracht werden, Glockenstühle und Glocken dem verheerenden Elemente zum Opfer fallen. Die weiteren Konsequenzen einer solchen Katastrophe, die Gefahren, welche für die Stadt selbst und deren Bewohner aus einem derartigen Unglücksfalle erwachsen könnten, brauchen hier wohl nicht weiter geschildert zu werden. Nach der gewonnenen Einsicht in die Sachlage sind die Experten zu der Überzeugung gekommen, aussprechen zu sollen, daß der Dachstuhl der Stephanskirche in seiner gegenwärtigen Ausführung eine beständige Gefahr für den Dom selbst und die Stadt bilde, und müssen es als wünschenswert bezeichnen, daß an die Stelle des hölzernen Dachstuhles (wie bei anderen gleichen Monumentalbauten) ein eiserner trete, beziehungsweise von dem Herrn Dombaumeister die nöthigen Vorarbeiten für eine Umgestaltung des alten Bestandes in Ausführung komme. Ad 3. In Anbetracht der Thatsache, daß die große Glocke im hohen Turme im Interesse der Stabilität des letzteren nicht geläutet werden kann und hierdurch dieses herrliche, 1711 gegossene Werk, das zu den größten Europa's gehört, nutzlosem Stillschweigen verfallen ist, geben die Experten dem Wunsche Ausdruck, es möge diese Glocke auf den unausgebauten Turm, die sogenannte Halbbummerin aber von dort auf den hohen Turm übertragen werden.

Vom Kunstmarkt.

— **Berliner Kunstauktion.** R. Lepke versteigert am 22 Januar eine Sammlung von Oelgemälden älterer Meister aus dem Besitz der Frau Margarethe Gerard in Wiesbaden Der Katalog weist 113 Nummern auf, darunter viele Werke der venetianischen Schule, mit genauen Beschreibungen, bei denen jedoch die Angabe, ob die Bilder bezeichnet sind, vermißt wird

Briefkasten.

C. L. Stanislau (Galizien). Solcher „Eheringe Martin Luthers" giebt es so viele, daß Luther mehr als zwei Hände hätte haben müssen, um nur alle zu tragen. Um den Besitz des wirklich seltenen Ringes streiten sich mehrere öffentliche Institute: es ist unseres Wissens nicht einmal ausgemacht, ob Luther wirklich einen Ring der bekannten Form mit den Marterwerkzeugen besessen hat. Jedenfalls sind die meisten dieser Ringe nicht in betrügerischer Absicht, sondern als eine Art Erinnerungszeichen an den Reformator gefertigt. Auf Abschätzung von Kunstwerken und Verkaufsvermittlungen können wir uns übrigens in keinem Fall einlassen.

Zeitschriften.

Gazette des Beaux-Arts. Nr. 379.
Watteau Von Paul Mantz — La gravure en couleurs. Von R. Portalis. — Le trésor de Saint-Marc à Venise. Von E. Molinier (Schluss). — La décoration de l'hôtel de ville de Paris Von A. Michel. — Courrier de l'art antique. Von S. Reinach V.

Chronik für vervielfältigende Kunst. Nr. 7.
Altdorfers Tierfolge. Von Jaro Springer. — Entgegnung hierauf von Max Lehrs. — Noch einmal Radiren und Gradiren. Von S. R. Koehler.

L'Art. Nr. 591.
Broderies et dentelles. Von Felix Naquet.

Repertorium für Kunstwissenschaft. XII. Band. 1. Heft.
Die Malereien aus dem Renaissancezeitalter in der italienischen Schweiz. Von J. R. Rahn. — Der deutsche und niederländische Kupferstich des 15. Jahrhunderts in kleineren Sammlungen. Von Max Lehrs. — Varia. Von W. Schmidt. — Ein paar Worte über Gelnhausen. Von v. A.

Blätter für Kunstgewerbe. Heft 12.
Seidenstickerei, angeblich spanisch, um 1700. — Reliquienkreuz in vergoldetem Silber. 15. Jahrhundert. — Brüstungsgitter, entworfen von Schallhammer, in Schmiedeeisen ausgeführt von A. Milde. — Kredenz in gebeiztem Erlenholz. Entworfen und ausgeführt von F. Würfel. — Kelch von 1337 aus Stift Klosterneuburg. Silber vergoldet.

Zeitschrift für christliche Kunst. Heft 10.
Romanische Pfarrkirche zu Brenken. Von J. Pieper. — Kaselkreuz nebst Stolen resp. Stäben in Applikationsstickerei. Von Schnütgen. — Ein neuerworbenes Profilbild des Heilands von Jan van Eyk in der Berliner Galerie. Von Dr. W. Bode. — Die Grabplatte der Herzogin Sophie von Mecklenburg zu Wismar. Von Dr F. Crull. — Die Engerschen Altertümer resp. der Kirchenschatz von Herford. Von J. Dettmer. — Wie studirt man Kunst? Von Prof. Keppler.

Die Kunst für Alle. Heft 7.
Wilhelm Riefstahl. Von M Haushofer. — Die Erwerbung der Sammlung Wesselhoeft in Hamburg für die Kunsthalle. Gutachten des Direktors der Kunsthalle Dr. A Lichtwark.



Inserate.

Preis-Ausschreiben

für ein zu Essen a. d. Ruhr zu errichtendes Denkmal zu Ehren des verstorbenen **Geh. Kommerzienrats Alfred Krupp.**

Die Angehörigen der Fried. Krupp'schen Werke haben beschlossen, zum ehrenden Andenken an ihren verstorbenen Chef, Herrn Geh. Kommerzienrat Alfred Krupp, ein Denkmal zu errichten.

Für die Ausführung desselben (Denkmal einschliesslich Fundamentirung und Umwehrung) ist ein Kostenaufwand von **M. 75000.—.** in Aussicht genommen und als Baustelle die Ostfeldstrasse in der Auffahrt von der Limbecker Chaussee aus bestimmt worden.

Die Herren Künstler werden hierdurch zur Preisbewerbung eingeladen.

Für die Preisbewerbung ist einzureichen:

1. Eine erläuternde Gesamt-Skizze im Massstabe von $^1/_{10}$ der Ausführungsgrösse.
2. Ein Modell der Hauptfigur im Massstabe von $^1/_4$ der Ausführungsgrösse.
3. Ein Anschlag über die durch Errichtung des Denkmals entstehenden Kosten, sowie eine Skizze nebst Kostenanschlag für die Platzregulirung

Diese Projekt-Stücke sind **bis zum 15. Juni 1889** porto- bezw. frachtfrei und auf Gefahr des Absenders an das unterzeichnete Comité, zu Händen des Ingenieurs E. Dicke, Büreau der Krupp'schen Gas- und Wasserwerke, mit der Aufschrift „Projekt für das Krupp-Denkmal" einzusenden, mit einem Motto zu versehen und mit einem geschlossenen Briefumschlag zu begleiten, welcher die Adresse des Künstlers und auf der Aussenseite das Motto des Modell-Entwurfes enthält.

Für die drei besten Projekte, welche in das Eigentum des Herrn Geheimen Kommerzienrat F. A. Krupp übergehen, sind drei Preise in der Höhe von 2000 Mark, 1500 Mark und 1000 Mark ausgesetzt. Ausserdem soll das Comité berechtigt sein, auch ein nicht prämiirtes Projekt zu dem Preise von 500 Mark zu event. Ausführung anzukaufen.

Situationsplan und Abbildungen der umliegenden baulichen Anlagen, sowie alle weiter gewünschten Mitteilungen werden von dem Comité unentgeltlich gegeben.

Die Herren
Bildhauer Professor **G. Kaupert** in Frankfurt a/M.,
Architekt und Professor an der Kunstakademie **Adolf Schill** in Düsseldorf,
Bildhauer **Otto Lang** in München
haben das Preisrichteramt übernommen.

Nach Fällung des Urteils von seiten der Preisrichter werden die eingegangenen Entwürfe 8 Tage lang im Saale der Krupp'schen Restauration in der Kolonie Cronenberg öffentlich ausgestellt werden.

Die Rücksendung der Projekt-Stücke erfolgt auf Kosten und Gefahr des Einsenders.

Gussstahlfabrik, Essen, im Januar 1889.

Comité für Errichtung des Krupp-Denkmals

Dicke, Vorsitzender. **Bierwirth,** Rechnungs- und Schriftführer.

Zeichnungen

von

Rembrandt Harmensz van Rijn

in Lichtdruck nachgebildet, herausgegeben unter der Leitung von **F. Lippmann** im Verein mit **W. Bode**, **Sidney Colvin**, **F. Seymour Haden** und **J. P. Heseltine**

Vier Lieferungen zu je 50 Blatt

in eleganter Ausstattung.

Titel und Text nach Wahl Deutsch oder Englisch.

Die in öffentlichen und -Privatsammlungen zerstreuten vorzüglichsten Zeichnungen von Rembrandt werden in dem Werk zur Herausgabe gelangen. Das erste Heft enthält solche des Berliner Kupferstichkabinets und der Sammlung Heseltine in London, das zweite wird u. a. die Rembrandtzeichnungen aus Chatsworth etc bringen.

Die Ausgabe ist auf 150 numerirte Exemplare beschränkt.



Nach Erscheinen der zweiten Lieferung tritt der Ladenpreis von 125 Mark für die Lieferung ein.

Prospektus und Subskription bei **AMSLER & RUTHARDT, Behrenstr. 29** a, **Berlin.**

Haendcke & Lehmkuhl in Hamburg.

Verzeichnisse, kritische, von Werken hervorragender Kupferstecher:

Bd. 1. WESSELY, J. E.: Georg Friedrich Schmidt. 1887. Geh. M. 5.—. Geb. M. 5.80.
Bd. 2. WESSELY, J. E.: Richard Earlom. 1886. Geh M. 2.50. Geb. M. 3.25.
Bd. 3. WESSELY, J. E.: John Smith. 1887. Geh. M. 5.50. Geb. M. 6.30.
Bd. 4. VOLBEHR, Dr. Ph.: Lucas van Leyden. 1888. Geh. M. 2.60. Geb. M. 3.40.
Bd. 5. WESSELY, J. E.: Adriaen van Ostade 1888. Geh. M. 4.—. Geb. M. 4.80.

Porträts- und Autographen-

Sammlern zur Nachricht. Soeben erschien:

Musiker, Dichter, Schauspieler etc.
Porträts in Kupferstich.

Katalog IX, 128 Seiten, ca. 5500 Nummern. 1889. **Aussergewöhnlich reichhaltig** und interessant. Preis dieses Katalogs **1 Mark.**

Früher erschienene Porträtkataloge:

VIII. Maler, Bildhauer, Baumeister etc. ca. 2000 Nummern, 1886
VII. Gotteslehrer, Philologen, Historiker, Rechtslehrer etc. ca. 2500 Nummern, 1880
VI. Anatomen, Aerzte, Naturforscher, Mathematiker etc. ca. 2500 Nummern, 1879

noch in Giltigkeit. Preis dieser Kataloge à 50 Pf.

Briefmarken aller Länder werden angenommen

E. H. Schroeder's Porträtantiquariat
Berlin, S. W., Möckernstrasse 137.

Die Stelle eines **Inspektors an dem Frankfurter Kunstverein** ist durch Invalidität des Herrn Kohlbacher frei geworden.

Wir bitten diejenigen Herren, welche auf dieselbe reflektiren, sich an den Vorsitzenden des Verwaltungsrats Herrn **Dr. Stiebel** (Untermainquai 14 in Frankfurt a Main zu wenden, von welchem die näheren Bedingungen zu erfahren sind

Der Verwaltungsrat des Frankfurter Kunstvereins.

Kunsthandlung Hugo Grosser in Leipzig.
Vertretung und Musterlager von **Ad. Braun & Co.**, Phot. Anstalt in Dornach.

P. Schumann. Museum der

ITALIEN. MALEREI.

1657 Originalphotographien. M. 5000.

Prospekt gratis.

Einzelne Meister: 48 Giotto. M. 51. 35 — 28 Masolino u. Masaccio. M. 96 40. — 65 Fiesole M. 133. 10 — 31 Benozzo Gozzoli. M. 52. 15. — 22 Botticelli. M. 113. 35. — 23 Lippi. M. 68.60. — 31 D. Ghirlandajo. — M. 83. 60. — 10 Lor. di Credi. M. 38.50. — 7 P. di Cosimo. M. 30. 10.

A. GUTBIER, Kunstverlag Dresden.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von August Pries in Leipzig.

24. Jahrgang. 1888/89.

Kunstchronik

Nr. 16. 24. Januar.

Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

Herausgeber:

Carl v. Lützow und Arthur Pabst

Wien, Theresianumgasse 25 — Köln, Kaiser Wilhelm-Ring 22.

Expedition:

Leipzig: E. A. Seemann, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. Kühl, Jägerstr. 73.

Die Kunstchronik erscheint von Oktober bis Ende Juni wöchentlich, im Juli, August und September nur aller 14 Tage und kostet in Verbindung mit dem Kunstgewerbeblatt halbjährlich 6 Mark, ohne dasselbe ganzjährlich 8 Mark. — Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler in Leipzig, Wien, Berlin, München u. s. w. an.

Die Schacksche Galerie.[1]

Von Hermann Helferich.

Ein recht bedeutender Kunsthändler aus Frankreich, der viel vom Ruhme der Schackschen Galerie gehört hatte, kam vor ein paar Jahren hinein und war — enttäuscht. Das sind, sagte er, nicht exquisite Schätze: Kopien, welche gut sind, doch nach alten Meistern, und Originale von neuen, die zum Teil in fragwürdiger Gestalt kommen.

So bornirt, das, was den französischen Kunsthändler abstieß, nicht begreifen zu können, sind wir nicht; doch schätzen wir uns glücklich, eine Sammlung wie die des Grafen Schack in Deutschland zusammengebracht zu sehen; fast konnte sie nur von einem Deutschen gesammelt, eigentlich kann sie auch nur von Deutschen im vollen Sinne genossen werden.

Denn Ausländer — außer den Romanen alle gebildeten — können sie wohl würdigen, ganz würdigen: daß sie ganz zum Genusse kämen, bleibt unwahrscheinlich. Wenn es irgend wahr ist, daß Kunst Niederschlag eines Geistes der Nation sei, so ist es bei den Werken wahr, die der Schackschen Sammlung hehrster Inhalt sind; Böcklin, Moritz v. Schwind, Genelli, Feuerbach; Phantasie, Gemüt und Hellenismus: die entspringen so tief und quellen gleich warm — es ist eine Freude, es zu sagen — nirgends als bei den Deutschen. Giebt es in Frankreich Phantasie, die gedankenhell wäre? In England eine, die so wäre und dabei von grenzenloser Genialität? Hat die italienische heutige etwas Hehres? In Deutschland ist Phantasie im Boden, ruht in der Muttererde; wo Dürer den Ritter machte, der zwischen Tod und Teufel mitteninne reitet, wurde, wenigstens in der deutschen Schweiz, Böcklin geboren. Und hier ist Gemüt ohne Süßlichkeit: wie es in den alten deutschen Märchen zu Tage trat, so hat Schwind es in seinen neuen deutschen Märchen hervorgezaubert. Und hier endlich giebt es einen Hellenismus, der fast Hellenentum genannt werden kann, einen Hellenismus in durchaus nichtrömischer Interpretation. Für die drei Rubriken Phantasie, Gemüt und Hellenismus giebt es bei Schack in Böcklin, Schwind und Genelli-Feuerbach Beispiele, die nicht ihresgleichen haben in der Kunst der anderen heutigen Völker. Und die Beschränkung, in der wir sie loben müssen: daß Böcklin, namentlich in seinen Schöpfungen, die in anderem Besitz sind, so außerhalb vernünftiger Schranken stehe — ein Vorwurf der mit Gedankenhelle keineswegs kollidirt —; daß Schwind als ein rechter Deutscher nicht das Malen verstand und daß Feuerbach ein eigensinniger Philologensohn ist, der die Farbe so und so eingeschränkt haben will, statt vernünftig so schön als möglich zu malen; — Genelli wiederum, daß er die Farbe nicht wie Feuerbach theoretisch einschnürt, sondern nur naiv nicht versteht, und seine Extravaganz nur darin besteht, daß er über den Ausdruck der Gesichter unmodern denkt, ihn moderirt, statt ihm so viel als möglich zu geben — unnötige, thörichte Fesseln, die aus einer Ästhetik hervorgingen, deren System im engen Zusammenhang mit der Impotenz der Künstler auf manchen Gebieten der Kunst am

1) Die Gemäldegalerie des Grafen A. F. von Schack in München. 75 Blatt in Heliogravürereproduktion und 10 Textillustrationen. Mit begleitendem Text von Graf A. F. von Schack. München, Verlag von Dr. E. Albert. Lief. 1.

Ende des letzten und im Anfang dieses Jahrhunderts gebildet worden ist —: es ist fürwahr fast ein jedes ästhetisches System eine Umkomponirung der Mängel in der künstlerischen Begabung einer Epoche zu einem System von Tugenden gewesen —: all diese Fehler dieser Männer sind durchaus deutsche Fehler, wie auch ihre Vorteile deutsche sind und diese Fehler in sich einschließen fast müssen. Es waren große Männer, bei welchen das Vorzügliche und das, was zu tadeln ist, aus einer und derselben Quelle der Persönlichkeit floß: und daß diese Persönlichkeiten allesamt Ausflüsse deutschen Geistes und auch der deutschen Bildung seien, ist für uns klar wie eine mathematische Formel. Eine Sättigung rein im Malerischen, wie sie den Besten der Franzosen: denen, die in der Kolonie von Barbison lebten und Landschaften malten, vorschwebte, genügt diesen Deutschen durchaus nicht; ihr Leben, ihre Eigentümlichkeit ist von hier aus zu beurteilen, von ihrem Standpunkt auf dem Gedanken, vom Ideologischen ihrer Stellung zur Malerei! Böcklin mit seiner unbegrenzten Genialität vermochte trotzdem die Schranken durchzubrechen und in allem extraordinär, auch ein großer Maler zu sein: die anderen alle, in ihren Stoff versenkt, in ihrem Stoff nur Künstler werdend, von ihrem Stoffe aus ihre Bilder formulirend, bieten, malerisch, mehr oder minder schwächere Genüsse: und daher die Abneigung jenes Kunsthändlers aus Frankreich gegen ihre Werke, die meist in der Theorie und sozusagen unter der Oberfläche gut sind. Doch wir sind Deutsche und sie gefallen uns, wie sie sind, als Wertzeichen Erlesener unter unseren Geistern und, betreffs Schwind, als Symptome von Gemüt, wie es prächtiger nicht vorkommen kann; und so zwischen für Malerei blinde Lobsprecher und Freunde der Malerei, die teilweise diese Kunst nicht mehr goutiren können, uns stellend, denken wir dahin gelangen zu können, das vielleicht Treffende über diese Kunst bei Schack zu sagen. Denn wir dürfen sie weder mit den Gelehrtenaugen sehen, welche nur Verstand sind, noch vergessen, unter welchen Umständen, in welchem Zeitraum diese Kunst gedieh, wir dürfen sie weder nur nach ihrem Bestreben, noch nur nach ihrem absoluten Werte beurteilen. Wir sollen nicht vergessen, daß diese Werke nicht aus der Gegenwart, die wieder in reicherem Besitz der technischen Mittel ist, und noch weniger aus der glorreichen großen Vergangenheit sind, in welcher selbst die mittelmäßigen Werke auf einer Höhe standen, die von Schönheit und Poesie getränkt war. Auf einem dürren und noch ganz kahlen Boden wuchs dagegen diese neue Malerei auf. Eingesehen hatte man, was nicht gut war, was aber gekonnt werden müsse sah man längst nicht ein. Mit der Herbheit von Cornelius hatte man auch dessen Unzulänglichkeiten fühlen gelernt, von den weichen, schlecht-lyrischen Sachen der Düsseldorfer Richtung wandte man sich mit Leidenschaft ab; und im Negiren hatte man ungefähr recht. Dies ist die Stimmung der Edelsten, im zweiten Drittel des Jahrhunderts, die Stimmung der Zeit, in der Graf Schack zu sammeln anfing. Nicht noch immer der Entstehungszeit nach, doch immer noch in der Quelle gehören die Werke, die er später gesammelt hat, alle dem zweiten Drittel des Jahrhunderts an. In ihm, einer Zeit romantisch-idealistischen Hoffens, sind seine Neigungen begrenzt.

Es ist nicht wunderbar, daß er nun zur Überschätzung derer kam, die er affirmirte. Ohne Enthusiasmus hätte das, was er hat hervorgehen lassen, nie in Angriff genommen werden können. Erkennen wir an, daß er den Weg, die Richtung mit erstaunlicher Sicherheit gefunden hat. Die Männer, welche er bevorzugte, sind in der That der Rest der Epoche, das Einzige von ihr, was bleiben kann: wenn wir jetzt zu wissen glauben, daß all diese Männer mit vielleicht zweien, sicher einer Ausnahme lediglich relativ, als Künstler einer Zeit, die nur als eine Übergangszeit von Bedeutung war, bleibende Geltung haben, so mußte der sie sammelte, doch von einem besseren Wert ihrer Schöpfungen überzeugt sein; das war für das Sammeln notwendig. Und erkennen wir ferner an, welche Schwierigkeit es hatte, im Raume jener Zeit diese Männer, die die relativ Besten bleiben sollten, richtig herauszukennen, so wächst die Bewunderung vor Schacks Verdienste gewaltig. Es ist ein Stück deutscher Kulturgeschichte, das in seiner Sammlung vorliegt, reinlich von einem Zeitgenossen extrahirt; er kann sagen, aus einer gewissen Epoche habe ich das Beste, was von Deutschen hervorgebracht wurde, in meinen Händen. Er hat die beste Sammlung ihrer Art, er darf stolz sein. Wo es gilt, das Edle in der Kunst — das ist einen Teil von der Kunst — hervorzuheben, da ist Graf Schack ein feinfühliger Liebhaber gewesen; in manchem anderen Betracht irrt er, ist er zu idealistisch, um sich auf die Malerei zu verstehen, es sei im anerkennenden, es sei im abweisenden Sinne. Ersteres können wir füglich übergehen; daß gewisse Gebiete der Malerei aus seiner Sammlung ausgeschlossen blieben, schadet der Sammlung nicht, im Gegenteil, es würde in ihren Stil nicht hineingehören: vom zweiten müssen wir sprechen, denn sein Idealismus, wir meinen seinen Sinn für das Poetische und Litterarische, hat manchmal sein Kunsturteil direkt getrübt, hat ihm manchmal den Rang abgelaufen, so daß es vorkam, daß er auch schlechten oder doch schwachen Bildern, weil ihre Stoffe anziehende Werke der Litteratur behandelten, Aufnahme in seiner makellosen

Sammlung lieh. Wir werden im Zusammenhange der Publikation nicht unterlassen können, darauf des näheren hinzuweisen; denn gerecht zu sein wünschen wir, so weit als man es kann, vor allem — und eine Sammlung wie diese, die das Hehrste, dessen der deutsche Genius einer Epoche fähig war, in sich birgt, die ein wahrer Hort deutscher Malerei ist, darf kritisch angesehen werden und bleibt Kleinod.

—

1857 erlangte Schack eine umfassendere Kenntnis der zeitgenössischen Malerei. Ein Landschaftsmaler Karl Roß aus Holstein, mit dem er von früheren Reisen her befreundet war, führte ihn in die Werkstätten der Münchener Künstler ein. In Sparta hatte Schack ihn kennen gelernt, und von Griechenland aus die erste Zauberfahrt in den Orient unternommen; später in München war man sich wieder begegnet und ein täglicher Verkehr entspann sich. Roß, „obgleich in der Landschaftsmalerei sehr tüchtig“, dachte von seinen eigenen Arbeiten nicht hoch, wies dagegen, die Landschaftsmalerei überhaupt für untergeordnet erklärend, auf die historische Malerei idealen Stiles hin. Er war ein Verehrer von Cornelius und sprach mit noch größerem Enthusiasmus von Buonaventura Genelli. Schack kannte noch keins der Werke dieses Mannes und ließ sich von Roß in die Wohnung Genelli's führen. Schack ward sofort aufs mächtigste angezogen und glaubt in Genelli einen jener großen Genien zu erblicken, wie sie selten im Laufe der Jahrhunderte erscheinen, einen gewaltig schaffenden Naturgeist, „der die Pygmäenwerke der Gegenwart so weit überragt, wie der Riesentempel von Karnak einen modernen Backsteinbau.“

Schack schildert dann, wie schwer es war, aus der Fülle der Kompositionen auszuwählen, und berichtet von der ersten Bestellung: der Vision des Ezechiel, die er vom Künstler in Aquarell ausführen ließ. 1859 ward nach zweijähriger Arbeit der zweite Auftrag fertig, das erste Bild in Öl: „Der Raub der Europa“. Dem Künstler, dem seit seinen jungen Jahren das Malen fremd geworden war, erteilte Karl Rahl von Wien Ratschläge in Bezug auf das Kolorit. Der Erfolg war unbestritten. Jetzt überließ Schack dem Künstler, zu wählen, welchen seiner Entwürfe auszuführen er vorziehe, und dieser nahm die Komposition von Herkules und Omphale; das Bild wurde nach zwei und einem halben Jahr fertig. Seine nächste Arbeit war Abraham mit den drei Engeln; dann folgt die Schlacht zwischen Lykurgos und Bacchus, dann der Theatervorhang und der Bacchus unter den Musen. 1868 starb Genelli, mitten unter den Arbeiten für ein neues Bild für Schack. Er hat seine letzten Lebensjahre in Weimar verbracht, wo ihm der Großherzog ein Asyl gegeben hatte.

Mit Recht spricht Schack, wenn er auf die Ausführung der Zeichnungen Genelli's kommt von: „mit Farben bekleiden.“ Freilich braucht Schack den Ausdruck vollkommen arglos, doch drückt derselbe deshalb nicht weniger das Äußerliche der Infarbesetzung bei Genelli aus; es ist in der That nur Illuminirung, was geleistet ist, übrigens eine ganz harmlose Kunst, die nicht ihre besondere Schwäche für besondere Weisheit ausgiebt; Genelli, wenn er auch wohl die Meinung äußert, „ein glänzendes Kolorit passe für seine Zeichnungen nicht“, und deshalb von dem „Raube der Europa“ an stufenweise schwächer und schwächer in der Gesamtwirkung mit Absicht wird, ist doch selbst im „Raube der Europa“ nicht zu einem Kolorit, das wirklich glänzend zu nennen wäre, hingelangt, und nie ist er so, unbewußt oder bewußt, in seinem Leben ein Mann der Farbe gewesen. Sollte man nicht fast fatalistisch werden, wenn man sieht, daß die Umrißzeichnungen — bei denen er es nur deshalb in seinem früheren Leben hatte bewenden lassen, weil er zu arm war, um ohne Aufträge Bilder zu malen — sollte man nicht fatalistisch werden, wenn man sieht, daß Umrisse eben das Höchste waren, wozu sein Genius überhaupt gelangen konnte? Was ist richtiger: ist es wahr, daß allein die Not es zu Wege brachte, daß wir in Genelli einen vorwiegend Umrisse Zeichnenden haben? oder sollte nicht vielleicht mehr sie ihn freilich bestärkt haben, nur Umrisse zu zeichnen, weil dies seine ursprüngliche Neigung so wie so war, ohne daß diese Not im stande gewesen wäre, seiner Entfaltung Einhalt zu thun, wäre er ein Maler gewesen? Zugleich reinigend wirkend möchten wir seine Not nennen, in dem Sinne, daß er durch die Not eine Hinderung an der Hand hatte, die Entwürfe auszuführen, so daß er nur um so fruchtbarer in der Erfindung neuer kleiner Umrisse wurde; denn wir ziehen die Fülle seiner so entstandenen Entwürfe weit den einzelnen großen ausgeführten Schöpfungen vor, die entstanden wären, wenn er die Gelegenheit gehabt hätte und die wir in ihrem Eindruck uns vergegenwärtigen wohl können, wenn wir an die ausgeführten Werke, die er bei Schack hat, denken. Zu fühlen glauben wir, daß der zufällige Umstand seiner Not wie ein notwendiger Zusatz zum künstlerischen Leben Genelli's erscheine, als der Umstand, der ihm die äußere Begründung für die Form seiner Kunstwerke geliehen habe. Wir können uns nicht vorstellen, wie es sonst gekommen wäre; ob Genelli in der That ein Michelangelo unserer Epoche, oder doch ein wahrhaft Großer unserer Epoche hätte sein können, wenn die äußeren Mittel vorhanden gewesen wären für ihn.

um es zu bewahren? Jetzt hat sein Schicksal sich, man möchte sagen, so künstlerisch gerundet vor unseren Augen abgewickelt, daß wir nicht mehr wissen, ob es die Not war, die seine flache Art zeitigte, oder ob es seine Eigenart gewesen, die, in der Not sich einen Bundesgenossen zur Einschläferung sichernd, ihn finden hieß, daß diese Art der Aussprache die für ihn grade bestimmte sei. Wenn wir auch der letzteren Annahme zuneigen, müssen wir die Frage doch offen lassen. Es giebt Lebensläufe, welche so kunstwertmäßig sich abwickeln, daß man den Eindruck gewinnt, alle Umstände hätten so, wie sie waren, sein müssen. Wir sind mit Genelli's Armut ganz d'accord Und um Genelli's Not zu bemitleiden, ist uns Genelli ein zu begabter Künstler: begabte Künstler sind in gewissem Sinne gewiß nie unglücklich zu nennen. (Schluß folgt.)

Korrespondenz.

München, im Dezember 1888.

Wie in der Natur, so ist auch im Kunsthandel hier der Winter die saison morte. Zieh'n im Herbst die Fremden fort, dann entwickelt sich eine Art von Winterschlaf. Die ungeheizten Museen und Galerien bleiben unbesucht, die wissenschaftlichen Sammlungen des Staates werden geschlossen, und die Kunstausstellungen sind nur schwach beschickt. Die Arbeiten unserer Künstler verweilen nur flüchtig in den hiesigen Ausstellungen oder gehen überhaupt unmittelbar hinaus in Städte mit regerem winterlichen Verkehr, wo auch hiesige Kunsthändler Ausstellungen veranstalten. Das Münchener Kunstleben bewegt sich in engeren Kreisen, die mit den 5000 Mitgliedern des Kunstvereins wohl ziemlich identisch sein werden. Seinen Markt muß der Künstler jetzt draußen suchen. Unter diesen Umständen haben die hiesigen Kunstsalons zur Zeit wenig Neues, doch manche gute ältere Werke ausgestellt.

E. A. Fleischmanns Permanente Gemäldeausstellung (Maximilianstraße). — E. Zimmermanns „Fischhandlung" trifft in der Komposition und dem etwas dunklen Kolorit sehr glücklich die niederländische Kunstweise. Wie es sich in einer Fischhandlung gehört, zieht zuerst die Ware den Blick auf sich, die liebevoll wie ein Stillleben gemalt und in volle Beleuchtung gesetzt ist, während die Verkäuferin ziemlich grau in grau in dem nach oben zunehmenden Halbdunkel der Verkaufsbude steht. — In dem fesselnden Bilde von Müller-Lingke „Ehevertrag im oberbayrischen Gebirge" lesen wir auf allen Gesichtern in psychologisch feinen Nüancen die bekannte Frage: „Herr Schmidt, Herr Schmidt, was kriegt das Mädel mit". Am Tische sitzen die Eltern und der Notariatsschreiber. Dieser schaut, die Feder auf dem Papier, erwartungsvoll auf den reichen Brautvater, dem der des Bräutigams eifrig zuredet. Der Bräutigam sitzt abseits, als gehe ihn die Sache nichts an, die Braut steht mit schelmischem und zuversichtlichem Lächeln hinter dem etwas zähen Alten. — Koloman Déry (München) zeigt uns ein drolliges „Geographisches Privatissimum". Bäuerliche Pächter, die dem Gutsherrn den Zins gebracht zu haben scheinen, betrachten mit Staunen einen großen Globus, vor dem ihnen der Gutsherr, ein jovialer alter Herr (prächtiger Kopf, wohl Porträt), launige Erklärungen giebt. Dérys Art erscheint energischer als die seines Landsmannes Munkácsy, er charakterisirt schärfer und ist auch kräftiger in der Farbe. — Ludwig Hartmann (München) hat treffliche Pferdestücke ausgestellt. In der sorgfältigen Ausführung der menschenbelebten Umgebung, in der doch die Pferde die Hauptsache geblieben, wird mancher gern die Art holländischer Kleinmeister begrüßen. — Seit dem Erfolge der „Polnischen Schlittenfahrten" von J. von Brandt und Kowalsky-Wierusz kultivirt die ganze polnische Kolonie dies nationale Thema. Wir sehen von Zygmunt Ajdukiewicz „Heimkehr von der Jagd", von M. S. Wywiorzki „Bauernschlittenfahrt", von Bohdan von Kleczynski „Jagdfahrt". Neben der Verve, die vielfach aus diesen Volkstypen spricht, interessirt die Lösung der koloristisch schwierigen Aufgabe, die Schneelandschaft in ihren eigenartigen Beleuchtungen darzustellen. — Eine koloristisch schwierige Aufgabe anderer Art, löste Herr Klaus Meyer in seinem „die Laute spielenden Italiener", der in einen ziegelroten Rock gekleidet vor einer grünen Bank in einer gelblich grün abgetönten Kammer sitzt, in welche das Licht unter 45° von oben durch eine (nicht sichtbare) hochangebrachte Luke fällt. Der Gesamteindruck ist trotz der schreienden Farben ein angenehmer. Der gleichen Beleuchtung begegneten wir schon bei Meyers „Schiffer in der Taverne". Eine kleinere Leinwand hätte wohl genügt. — Ed. Grützner befolgt das Beispiel gewisser Meister der holländischen Schule, die lebenslang nur einen Gegenstand, diesen aber mit Meisterschaft behandelten. Grützners Mönche sind zwar verschiedenwertig, sein neuestes Bild aber, „Verbotene Lektüre", ist ein guter Wurf. Der Prior, der hinter einer Säule verborgen zwei Fratres beim Lesen eines verbotenen Buches belauscht und sich eher belustigt als vorschriftsmäßig erzürnt, ist meisterhaft charakterisirt.

Kunsthandlung D. Heinemann (Am Promenadenplatz). — Drei Bilder „Schafe im Stalle" von J. B. Hofner, zeigen den süddeutschen Brendel in seiner vollen Bedeutung. Naturwahrheit und warmes Kolorit, dessen kräftige Schatten die plastische

Wirkung erhöhen, zeichnen seine Arbeiten aus. Anton Montemezzo's „Moospferde" werden von berufenster Seite sehr gelobt, und in der That scheint in richtiger Entfernung gesehen dieser Knäuel von wild über das Moos dahin jagenden Pferden der Natur abgelauscht zu sein. Die Perspektive ist vorzüglich, die Lufttöne sind fein, und wenn überhaupt, so ist hier Freilichtmalerei am Ort. In Einzelheiten wünscht man vielleicht mit Recht mehr Sorgfalt. Stellt man (allgemein gesprochen) solche Forderung so wird häufig entgegnet, es wirke „nicht künstlerisch", wenn die Einzelheiten „ebenso schön" gemalt werden wie die Hauptsache. Der „große Zug" gehe verloren. Nun, dann wäre schließlich Dekorationsmalerei der Gipfel der Kunst. Die alten großen Meister arbeiteten gleich unserer Lehrmeisterin, der Natur, auch in den Details genau. Zur Naturbeobachtung gehört freilich in erster Linie ein normales Auge. Dem schwächeren verschwimmen Konturen, Lichter und Schatten, was sich namentlich bei Landschaftern bemerklich machen muß. Das Sehen kann aber physikalisch normal, und doch chemisch (in der Farbenempfindung) anormal sein. So nur erklärt sich z. B. das seltsam abenddämmerliche Kolorit eines Feuerbach, von dem der treffliche Meister nicht abzubringen war. Sollten nicht am Ende die unerfreulich kreidigen Farben der meisten Freilichtmaler ähnlich zu erklären sein? Bewundernswerth fein durchgearbeitet ist ein kleines Bild von A. Kozatiewicz „Scherenschleifer", aus dem uns auch ein frischer Humor entgegenlacht. — Eine sehr feine Miniature ist der „Liebesfrühling" eines bäuerlichen Paares von Franz Streit. Durch gesunden Humor feine Realistik und leuchtende Farben zeichnet sich ein Bild von P. Baumgartner „Beim Gewitter" aus. Städter, für die Promenade gekleidet, aber mit großen Gebirgsstöcken versehen, treten triefend vom Regen in eine Sennhütte, wo sie von der Sennerin freundlich empfangen werden, während deren Liebhaber und ein halbwüchsiger Bursche im Hintergrund ihr Verständnis für das Komische der Situation nicht verbergen.

Kunstausstellung v. H. L. Neumann. (Maximilianstraße). — L. Munthe (Düsseldorf) lauscht seine Landschaften, die stimmungsvoll und in der Farbe fein gegeben sind, mit poetischem Sinn der Natur ab. Wir sehen von ihm einen „Wintermorgen" und einen „Herbstabend im Walde". – Prof. H. Brelings „Scene aus dem dreißigjährigen Krieg" ist in der diesem Künstler eignen Freiheit und Sorgfalt der Durcharbeitung ausgeführt. Man bekommt nicht oft etwas von diesem Kleinmeister im besten Sinne des Wortes zu sehen, aber stets Vorzügliches. Ein gleich sorgsames Studium der Typen und Kostüme jener Zeit, wie es die an einer gesprengten Brücke haltende und nach dem Feinde ausschauende Reitertruppe bekundet, zeigt das kleine Bildchen „Würfelspielende Landsknechte". — Eine originelle Idee in elegantem Vortrag ist W. v. Millers „Könnt' ich in deine Äuglein schauen". Ein uns den Rücken zuwendendes, anscheinend hübsches Mädchen liest in einem Brief diese Worte, welche der Beschauer unwillkürlich, wenn auch vergeblich, wiederholt. – – Das Freilichtbild von J. v. Moliter (München) „Bauernjunge im Kohlgarten", sicher eines der besten dieser Richtung, spricht durch kecke humoristische Realistik bei sorgfältiger Durcharbeitung sehr an, was aber das kreidige Kolorit und die fast schattenlose Beleuchtung betrifft, so sieht eben nicht jedermann die Dinge derart. — Toby Rosenthals „Ellen" ist sehr stimmungsvoll, aber nicht aus sich verständlich. In einem Kahne aufgebahrt wird die Leiche eines blondlockigen Mädchens den Fluß hinabgeführt. Der Impressionist Leon Riché hat eine Landschaft mit Gewitterstimmung ausgestellt, eines jener vorzüglich aufgefaßten Bilder, welche die Durcharbeitung vermissen lassen. Der Baumschlag ist ein nur angedeuteter, das Gewölke sehr derbe behandelt, aber der Moment, die drückende Stille vor dem Sturm, vortrefflich veranschaulicht. – – Fast wie Porzellanmalerei erscheint ein Gemälde auf Holz von Anton Bertzik „Page aus den 16. Jahrhundert". — Die Mailander A. Achini und Polli haben Aquarelle von sehr flotter Malweise ausgestellt, frische Knabenbilder. Namentlich gefällt die kecke, fast übermütige Art Polli's, der überdies prächtige Augen malt.

Internationaler Kunstsalon Theodor Bierck) in der Maximilianstraße. — In dem geräumigen Oberlichtsaale sehen wir ein großes und eigenartiges Gemälde des Amerikaners Samuel Richarde „Evangeline" nach der gleichnamigen Dichtung von Longfellow. Der Künstler hat den Augenblick erfaßt, als Evangeline den so lange gesuchten Jugendgeliebten im Pestkrankenhause, wo sie als barmherzige Schwester waltet, wiederfindet. Gebannt von Staunen und Entsetzen steht sie vor dem Bette, „Augen und Wange verloren das Licht und die Frische des Morgens" (vgl. Übersetzg. v. Frank Siller II, 5). Anstatt sich nun auf eine poetisch verklärende Darstellung der Hauptpersonen zu beschränken, zeigt der Künstler fast den ganzen Krankensaal höchst realistisch weiß in Grau. Der Beschauer sagt brr! Lazarett! und wendet sich ab, um sich vorerst aus dem bereit liegenden Bändchen der Longfellow'schen Dichtung zu unterrichten; umsonst, das Bild wird nicht anmutender, Kunst ohne Poesie ist eine Blume ohne Duft. — Ebenso fein in der Charakteristik wie in der Technik ist der „Toast auf den alten Fritz" von J. Hamza (Wien) und ein Bild von Kurz-Gallenstein „Die

Skatspieler". In F. Ruben's (Venedig) „Fischer waten in den Lagunen" bewundern wir seine Lufttöne und Spiegelung im Wasser sowie die treffliche Perspektive auf so schwierigem Gebiet. L. Munthe's „Kanal bei Mondaufgang im Winter" (Motiv vom Niederrhein, duftig im Kolorit und sorgfältig durchgearbeitet, dürfte wohl eines der besten der fein empfundenen Bilder dieses Meisters sein. — An einem Stimmungsbilde von Arnold Böcklin jr., der ganz dem Vater folgt, wird ein großer Zug gerühmt. Mir fiel vor diesem Bild ein: „Ein Fichtenbaum steht einsam im Norden auf kahler Höh'." Das schildert die Landschaft und die Stimmung. Die lila Beleuchtung dieses „kalten Herbsttages" wird mit Unrecht angefochten, doch ist sie wohl selten so intensiv. — Ludwig Schmids „Das Lehnerl spielt mit", ein humorvolles Genrebild aus dem Gebirgsleben, vereint die Vorzüge ausdrucksvoller Typen und feinen Kolorits. Eine Miniature v. J. v. Kemendy (München) „Dame im Grase gelagert" zeigt uns die schwierigsten Verkürzungen. — Eine außerordentlich fein gemaltes und farbenschönes Stillleben hat Camilla Friedländer (Wien) ausgestellt.

Kunstausstellung v. P. Kaeser (Brienner Straße). — Eine prächtige Hochgebirgslandschaft mit Gemsstaffage von Aug. Fink (München), Motiv von der Hinter-Riß, ist durch wirkungsvolle Beleuchtung, welche das auf dem Schnee spielende, aus dem Hintergrund einfallende Sonnenlicht erzielt, ausgezeichnet. — Zart und fein in der Farbe ist ein kleines Bild von F. Heilbuth (Paris) „Ein Bauermädchen im Garten". Hugo Kauffmann entwickelt in „Zwei Alte beim Maßkrug" die gewohnte feine Charakteristik und Technik. — Schließlich dürfen wir das bekannte von P. Kaesers Kunstverlag jetzt fertiggestellte höchst verdienstvolle Werk auch hier nicht unbemerkt lassen. „Die Gemäldegalerie der K. B. Alten Pinakothek" in 50 Radierungen von Prof. Raab, mit Text von Direktor v. Reber (Pr. 300 M.). Die Ausführung der Radierungen ist bewunderungswürdig, die von P. Kaeser selbst getroffene Auswahl der Bilder vortrefflich.

E. B.

Neue Kunstblätter.

A. Sp. **Braun in Dornach** hat soeben seinen Feldzugsplan für das Jahr 1889 kundgemacht. Daß die Campagne auch dieses Mal mit einem glänzenden Siege enden wird, dafür leisten die bisherigen Erfolge Bürgschaft. Während die Publikationen aus der Louvregalerie, der Städelschen Sammlung und dem Reichsmuseum in Amsterdam zum Abschluss gelangen, wird die Ausgabe der Handzeichnungen in Windsor und der großen Florentiner Galerien vorbereitet. Auch Deutschland geht nicht leer aus. Von der bedeutendsten Privatsammlung auf deutschem Boden, der Liechtensteingalerie in Wien, liegt die erste Lieferung vor. Es trifft sich gut, daß gleichzeitig die „Graphischen Künste" die kritische Abhandlung Bode's, von zahlreichen Illustrationen begleitet, über die Liechtensteingalerie mitteilen. Beide Publikationen werden sich trefflich ergänzen. Die Vorzüge des Braunschen Reproduktionsverfahrens zu rühmen, erscheint überflüssig, nachdem alle Welt dasselbe schon längst als das beste, welches wir gegenwärtig besitzen, anerkannt hat. Es genügt, auszusprechen, daß sich die Blätter aus der Liechtensteingalerie auf der alten Höhe halten. Der jetzt eingeführte warm bräunliche Ton steigert den malerischen Charakter und läßt namentlich die Werke der niederländischen Meister in ihrem wahren Lichte erscheinen. Gerade die Niederländer, vor allem Rubens, bilden aber die Hauptstücke der Liechtensteinschen Galerie. Wir zweifeln nicht, daß diese neueste Leistung der Braunschen Kunstanstalt den gleichen Beifall finden wird, dessen sich die in ganz Europa verbreiteten älteren Publikationen erfreuen. Es kommen 145 Blätter in vier zweimonatlichen Lieferungen zur Ausgabe, so daß zum Jahresschlusse die ganze Sammlung vollendet vorliegen dürfte.

— **Ein vortreffliches Bildnis des Kaisers Wilhelm II.** ist kürzlich in einer Radierung von Robert Girardet bei R. Schuster in Berlin erschienen. Der Kaiser ist dargestellt in Husarenuniform, den Kopf fast ganz nach vorn gewendet. Bei aller Weichheit der Behandlung hat der Künstler ein kräftiges Relief der Körperformen erzielt; lebendig und ausdrucksvoll blickt der Kopf dem Beschauer entgegen. Die Bildfläche mißt 43 zu 51 Centimeter, die Figur hat etwa drei Viertel der Lebensgröße. Der Preis von 20 M. für Abdrucke auf chinesischem Papier ist ein sehr mäßiger.

Nekrologe.

* **Der französische Landschaftsmaler Eugen Lavieille**, ein Schüler von Corot, ist am 10. Januar zu Paris im 68. Lebensjahre gestorben. Die Motive zu seinen Landschaften entnahm er mit Vorliebe dem Wald von Fontainebleau und seiner Umgebung, wobei er verschleiertes Licht, winterliche Stimmung oder nächtliche Beleuchtung bevorzugte. Eine seiner Nachtlandschaften wurde 1870 für das Luxembourgmuseum angekauft und brachte ihm das Kreuz der Ehrenlegion ein.

— tt. **Ueber die Thätigkeit des Oberhofbaurates Hoffmann**, dessen Tod wir gemeldet, seien folgende Angaben gemacht: Im Jahre 1836 versah Hoffmann die spätgotische katholische Pfarrkirche seiner Vaterstadt Geisenheim im Rheingaue mit zwei neuen Fassadenthüren nebst zwischenliegender geschlossener Vorhalle. 1848—1855 wurde nach Hoffmanns Plänen die russisch-griechische Kapelle auf der halben Höhe des Neroberges bei Neapel errichtet. 1849 begann Hoffmann den Neubau der katholischen Pfarrkirche in Wiesbaden, einer dreischiffigen, kreuzförmigen, gewölbten Hallenkirche mit Chorumgang und zwei Fassadenthürmen, welche durchbrochene Sandsteinhelme tragen, alles im Rundbogenstil, zum Teil im Anschluss an das von Gärtner bei der Münchener Ludwigskirche gegebene Vorbild. In den sechziger Jahren hat Hoffmann den Ausbau des Kurhauses in Wiesbaden geleitet und später wurde nach seinen Entwürfen der Neubau des Kurhauses in Langen Schwalbach zur Ausführung gebracht. In Wiesbaden erbaute Hoffmann in den siebziger Jahren die neue Synagoge und bediente sich hierbei der maurischen Formen. Bei allen seinen Bauausführungen bewährte Hoffmann sich als feinfühlender denkender Künstler, der stets bestrebt war, mit seinen Werken auf der Höhe der Zeit zu erscheinen.

Kunstunterricht und Kunstpflege.

O. M. **Das Kunstgewerbe-Museum in Berlin** veranstaltet im laufenden Quartal drei Kurse öffentlicher Vorlesungen, welche am Montag bezw. Donnerstag und Sonnabend, abends von 8½ bis 9½ Uhr im Hörsaal stattfinden. 1) Ueber Kleinkunst des klassischen Altertums, Herr Dr. Hartwig: vom 21. Januar ab (10 Vorträge). 2) Ueber das französische Ornament des Barock und Rokoko, Herr Dr. Jessen: vom 24. Januar ab (10 Vorträge). 3) Ueber das Kunstgewerbe des Morgenlandes und seine Einwirkung auf das Abendland, Herr Dr. von Falke, vom 26. Januar ab (8 Vorträge). Der Zutritt steht unentgeltlich frei. Programme werden im Bureau des Museums ausgegeben.

Ausgrabungen und Funde.

⁂ **Auf der Akropolis von Athen** ist eine Basis mit der Künstlerinschrift des Endoios gefunden worden, eines der ältesten attischen Bildhauer, den die Ueberlieferung zu einem Schüler des Dädalus macht. Wir besitzen bereits eine Inschrift mit seinem Namen.

Konkurrenzen.

H. A. L. **Preiszuerkennung.** Wir freuen uns, mitteilen zu können, daß bei der vor kurzem erfolgten Preisbewerbung um den besten Bauplan zu einem neuen Bürgerhospital in Dresden, an der sich 62 deutsche Architekten beteiligt haben, der erste Preis dem von uns bereits in diesen Blättern mit Anerkennung erwähnten Architekten Heinrich Schubert zugefallen ist. Der zweite und dritte Preis wurden den Architekten Giese und Weidner und Lossow und Viehweger in Dresden zuerkannt.

⁂ **Zur Wiederherstellung der Dreigiebelfassade des Römers in Frankfurt a. M.** beabsichtigt der Magistrat ein Preisausschreiben zu erlassen. Die Kosten der Durchführung des Ausschreibens werden, wie die „Frankfurter Zeitung“ mitteilt, auf 24000 M. geschätzt, von welcher Summe 20000 M. auf die einzureichenden Entwürfe und 4000 M. auf Honorar für die Begutachtungskommission entfallen. Zu der Konkurrenz sollen acht Künstler, vier fremde und vier einheimische, eingeladen werden, und zwar unter Zusage eines bestimmten Honorars, das nicht unter 2500 M. betragen soll. Die Begutachtungskommission soll aus drei Herren bestehen. Die Kommission hat folgende Künstler in Vorschlag gebracht: die Herren Architekten Linnemann, Meckel, Neher und v. Kaufmann, H. Th. Schmidt, sämtlich in Frankfurt a. M., sowie Seidl-München, Wiethase-Köln, Maler Martin-Kidderich und Professor Schäfer-Berlin; für die Begutachtungskommission die Herren Geheimräte v. Egle-Stuttgart und Hase-Hannover und Herrn Direktor Essenwein-Nürnberg.

Personalnachrichten.

* **Emil Heilbut** (unter dem Schriftstellernamen Herman Helferich auch unsern Lesern wohlbekannt) wurde zum Professor an der **Weimarer Kunstschule** ernannt und beginnt seine Lehrthätigkeit in diesem Semester mit einem Cyklus von Vorlesungen über die Geschichte der französischen Kunst im neunzehnten Jahrhundert.

⁂ **Der Direktor an den Berliner Museen, Dr. W. Bode** in Berlin und der Kupferstecher J. L. Raab in München sind von der königl. belgischen Akademie, Abteilung der schönen Künste, zu Mitgliedern gewählt worden.

Sammlungen und Ausstellungen.

= tt. **In der Kunsthalle zu Karlsruhe** sind zur Zeit im höchsten Auftrage einige im Besitze des Badischen Hofes befindliche Kunstwerke ausgestellt. Zunächst ein Bildnis Kaiser Wilhelms I. von Franz Lenbach als Kniestück in Uniform, 1875 mit jener Meisterschaft gemalt, die bei allen Werken dieses Künstlers bewundert wird. Ferner ein Brustbild Kaiser Friedrichs von M. Pfüller; dann die Porträtbüste desselben Kaisers von Reinhold Begas in Berlin (Gipsabguß); sie stellt den Verewigten in Küraß und darüber hingeworfenem Hermelin dar und spiegelt im Antlitz seine gewinnende und imponirende Seelengröße. Endlich ist die in Carrara-Marmor ausgeführte Porträtbüste Kaiser Wilhelms I. von Professor Kopf ausgestellt; der Monarch erscheint hier in die römische Toga gehüllt, wozu allerdings das ausrasirte Kinn nicht gut in Harmonie zu bringen war.

Denkmäler.

H. A. L. **Ludwig-Richter-Denkmal.** Zum Besten des in Dresden zu errichtenden Ludwig-Richter-Denkmals hält gegenwärtig Herr Regierungsrat Dr. Woldemar von Seidlitz vier Vorträge im Saal der Stadtverordneten. Das Thema derselben bilden allgemeine Betrachtungen über das Wesen der Kunst. In dem einleitenden Vortrage wurde dasselbe an dem Wirken Rembrandts dargelegt. Der zweite behandelte die Frage des Stiles, in den noch ausstehenden dritten (am 22. Januar) und vierten Vortrage (am 29. Januar) wird von dem Verhältnisse der Natur zur Kunst und von unseren Aussichten über die Zukunft unserer Kunst die Rede sein.

⁂ **Für das dem Herzoge Albrecht von Preußen in Königsberg zu errichtende Denkmal** ist jetzt von dem Bildhauer Fr. Reusch das Modell gefertigt worden. Nach demselben wird Herzog Albrecht auf einem hohen Granitsockel stehen, die rechte Hand etwas vorstreckend und in ihr die evangelische Agende des Herzogtums Preußen, sowie die Stiftungsurkunde der Universität haltend. Das Erzstandbild soll 42000 M. kosten, wovon jedoch erst 16000 M. vorhanden sind.

⁂ **Zur Vollendung des Kölner Domes.** Wie die „Kölnische Volkszeitung“ mitteilt, ist die Genehmigung des Ministeriums für den Bodenbelag des hohen Chors und des Chorumgangs nach den Essenweinschen Plänen eingetroffen, und dem Beginn der Arbeiten steht nichts mehr im Wege. Dieser Fußbodenbelag wird aus eigentlichem Stiftmosaik hergestellt, wobei die feineren Stifte aus gebranntem Thon, die größeren aus gehauenem Stein bestehen. Die sehr reich gehaltenen Darstellungen sind teils figürlicher, teils dekorativer Art, und der ganze Plan schließt sich den architektonischen Formen des Grundrisses an. Demgemäß müssen die zu beiden Seiten des Hochaltars befindlichen, gleich diesem in italienischem Stile gehaltenen Altäre wegfallen. Die Chorrundung, welche, von alters her um einige Stufen erhöht, unmittelbar den Hochaltar umgiebt, erhält einen geradlinigen Abschluß.

Vermischte Nachrichten.

H. A. L. **Wettiner-Jubiläum.** Das 800jährige Regierungsjubiläum des Hauses Wettin, dessen Feier für den Mai dieses Jahres in Aussicht genommen ist, soll in Dresden auch durch Darbietungen von seiten der Künstlerschaft verherrlicht werden. An einem der Festtage wird das von Johannes Schilling entworfene König Johann-Denkmal auf dem Theaterplatz, dessen Postament bereits errichtet ist, enthüllt werden, nachdem Herr Bierling, in dessen Werkstätte der Guß erfolgt, die Vollendung desselben bis zu dem genannten Tage in Aussicht gestellt hat. Außerdem beabsichtigt die Dresdener Kunstgenossenschaft, einen großen historischen Festzug zur Ausführung zu bringen, für welchen nach den Meldungen eines Dresdener Blattes schon an 6000 Personen ihre Beteiligung zugesagt haben sollen.

Vom Kunstmarkt.

ns. **Rudolf Lepke in Berlin** bringt am 4. Februar eine Sammlung von Kupferstichen und Radirungen, Schabkunstblättern, Farbendrucken u. s. w. aus dem Nachlasse des Antiquars Hajo Eggen. Der Katalog umfaßt 885 Nummern und weist auch noch eine Reihe Porträts auf.

Zeitschriften.

Christliches Kunstblatt 1889. No. 1.
Zur Erinnerung an Dannecker.

Der Formenschatz 1889. Nr. 1.
Zwei Säulenkapitäle aus der Kirche San Marco in Venedig. — David mit dem Haupte des Goliath. Bronzefigur von Donatello. — Brustbild eines phantastisch gekleideten Kriegers. Handzeichnung von Leonardo da Vinci. — Ein Ritter und sein Weib. Handzeichnung von Albrecht Dürer. — Aufsatzschrank in Eichenholz, um 1520. — Madonna des Bürgermeisters Meyer. Von Hans Holbein. — Kamin im Justizpalast zu Brügge. Von Lancelot Blondeel. — Aus dem Leben der Maria von Medici. Gemälde von P. P. Rubens im Louvre. — Die Muse Clio. Von François de Cuvilliés. — Die Toilette. Von Pierre Antoine Baudouin. — Die liebenden Geschwister. Von Josuah Reynolds. — „Love in her eye sits playing“, Gemälde von William Peters. — Die Schiffahrt. Handzeichnung von Pierre Paul Prudhon.

Allgemeine Kunstchronik 1889, Heft 1.
Leopold Müller. Von Em. Ranzoni. — Was haben wir heute von Japan gelernt? Von J. von Falke.

Die Kunst für Alle. Heft 8.
Zu Wilhelm Diez' 50. Geburtstage. Von Fr. Pecht. — Der deutsche Künstlerverein in Rom. — Die Ausstellung Düsseldorfer Künstler in der Kunsthalle zu Düsseldorf.



Bewerbungsausschreiben.

Das **Treppenhaus** der **Königl. Skulpturensammlung** im hiesigen **Albertinum** (dem früheren Zeughause) soll mit **Deckengemälden** in Wachsfarben auf Leinwandgrund geschmückt werden und zwar mit einem Mittelbilde von 6,80 m Breite und 4,70 m Höhe und zwei Seitenbildern von je 1,50 m Breite und 3,10 m Höhe.

Zur Erlangung von Entwürfen hierzu wird mit Genehmigung des Königlichen Ministeriums des Innern hiermit eine Bewerbung ausgeschrieben, an der sich **sächsische** oder doch in Ausübung ihres Berufs **in Sachsen lebende Künstler** beteiligen können.

Es wird dies hierdurch mit dem Bemerken bekannt gemacht, daß alle bei dieser Bewerbung zu beachtende **Bedingungen** und vervielfältigte Aufrisse der Decke auf frankirten Antrag von dem Kastellan der hiesigen Königlichen Kunstakademie Herrn Reiche unentgeltlich zu haben sind.

Dresden, am 19. Januar 1889.

Der akademische Rath der Königlichen Akademie der bildenden Künste.

Gemälde alter Meister.

Der Unterzeichnete kauft stets hervorragende Originale alter Meister, vorzugslich der niederländischen Schule, vermittelt aufs schnellste und sachverständigste den Verkauf einzelner Werke, wie kompl. Sammlungen und übernimmt Aufträge für alle grösseren Gemäldeauktionen des In- und Auslandes

Berlin, W., Potsdamerstrasse 3. (7)

Josef Th. Schall.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

[5. Auflage] **DER CICERONE** [1884]

Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens von **Jacob Burckhardt**. Fünfte, verbesserte und vermehrte Auflage. Unter Mitwirkung von Fachgenossen besorgt von **Wilhelm Bode**. 3 Bände. broch. M. 13. 50.; geb. in Calico M. 15. 50.

Die Stelle eines **Inspektors an dem Frankfurter Kunstverein** ist durch Invalidität des Herrn Kohlbacher frei geworden.

Wir bitten diejenigen Herren, welche auf dieselbe reflektiren, sich an den Vorsitzenden des Verwaltungsrats Herrn **Dr. Stiebel** (Untermainquai 11 in Frankfurt a/Main zu wenden, von welchem die näheren Bedingungen zu erfahren sind.

Der Verwaltungsrat des Frankfurter Kunstvereins.

Kunsthandlung Hugo Grosser in Leipzig.
Vertretung und Musterlager von
Ad. Braun & Co., Phot. Anstalt in Dornach.

Haendcke & Lehmkuhl in Hamburg.

Verzeichnisse, kritische, von Werken hervorragender Kupferstecher:

- Bd. 1. WESSELY, J. E.: Georg Friedrich Schmidt. 1887. Geh. M. 5.—. Geb. M. 5.80.
- Bd. 2. WESSELY, J. E. Richard Earlom. 1886. Geh. M. 2.50. Geb. M. 3.25.
- Bd. 3. WESSELY, J. E.: John Smith. 1887. Geh. M. 5.50. Geb. M. 6.30.
- Bd. 4. VOLBEHR, Dr. Th.: Lucas van Leyden 1888. Geh. M. 2.60. Geb. M. 3.40.
- Bd. 5. WESSELY, J. E.: Adriaen van Ostade 1888. Geh. M. 4.—. Geb. M. 4.80.

Verlag von E. A. Seemann, Leipzig.

Wilh. Lübke,

Geschichte der Plastik.

Dritte verbesserte und stark vermehrte Auflage. Mit 500 Holzschnitten. gr. Lex.-8. 2 Bände brosch. 22 M.; elegant in Leinwand gebunden 26 M.; in 2 Halbfranzbände elegant gebunden 30 M.

Neuer Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig.



herausgegeben im Auftrage der Bauhütte zum weissen Blatt

von

Gustav Schönermark

Jährlich 10 Hefte mit je 8 Tafeln; der Jahrgang kostet 10 Mark.

Die Architektur der hannoverschen Schule ist so bedeutend für die moderne Baukunst ganz Deutschlands geworden, dass es Wunder nimmt, nicht schon längst eine umfassende und fortlaufende Veröffentlichung ihrer Werke veranstaltet zu sehen. Wohl hat es nicht an dahin gehenden Versuchen gefehlt, aber man kam über die Anfänge nicht hinaus, weil solche Arbeit die Kräfte einzelner überstieg. Der Bauhütte zum weissen Blatt gehört ein grosser Teil der Meister mittelalterlicher Kunst an oder ist ihr doch befreundet; auf diese Weise steht ihr das beste Material sehr reichlich zur Verfügung und deshalb glaubt sie auch, dasselbe nunmehr veröffentlichen zu sollen, damit es denen nützlich werde, welche die Baukunst im Geiste des Mittelalters pflegen.

Erschienen sind bis jetzt 2 Lieferungen. Probehefte sind durch alle Buchhandlungen zu beziehen.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von August Pries in Leipzig.

24. Jahrgang. 1888/89.

Kunstchronik

Nr. 17. 31. Januar.

Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

Herausgeber:

Carl v. Lützow und Arthur Pabst

Wien, Theresianumgasse 25 — Köln, Kaiser Wilhelm-Ring 22.

Expedition:

Leipzig: E. A. Seemann, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. Kühl, Jägerstr. 73.

Die Kunstchronik erscheint von Oktober bis Ende Juni wöchentlich, im Juli, August und September nur aller 14 Tage und kostet in Verbindung mit dem Kunstgewerbeblatt halbjährlich 6 Mark, ohne dasselbe ganzjährlich 8 Mark. — Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler in Leipzig, Wien, Berlin, München u. s. w. an.

Die Schacksche Galerie.

Von Hermann Helferich.

(Schluß.)

Wichtig ist es, zu sehen, wie in Graf Schacks Denken, das durchaus charakteristisch für eine Geistesrichtung in Deutschland im zweiten Drittel unseres Jahrhunderts ist, sich Genelli spiegelt. Für ihn kommen zum Vergleich: die Größten der Vergangenheit. Er nennt bei Gelegenheit von Genelli's Herkules und Omphale den Aristophanes in Bezug auf die ausgelassene Laune, die doch durch den edelsten Schönheitssinn gezügelt werde; es leuchte über dem Bilde die reine Sonne Griechenlands in einer Klarheit, wie sie seit der Zeit des Altertums nicht wieder gesehen worden sei; denn von Raffaels Amor und Psyche müsse man, ohne ihrer Herrlichkeit zu nahe treten zu wollen, sagen, daß sie mehr ....; Giulio Romano's „Gigantensturz" ....; vielleicht in Tizians „Bacchus und Ariadne" wehe davon ein Hauch.

Des ferneren führen wir eine Stelle am Schlusse an, als vom „Bacchus unter den Musen" Genelli's die Rede ist, wie Schack sich vorstellt, wie Genelli verklärt in ewiger Jugend den Chor der Musen führe: das Bild müsse, so sei anzunehmen, aus dem Gemüt des Beschauers den Weltschmerz, an welchem viele kranken, verscheuchen können. Nur Perioden des Verfalles ließen sich durch solche verzweifelte Stimmung unterjochen; das Hellas des Perikles und die große Epoche des Wiederaufblühens der Wissenschaften hätten jene trübselige Lebensauffassung nur in momentanen Anwandlungen gekannt: ein Prophet der neuen Periode aber, die sich gleich jener der Renaissance in Lebensfreudigkeit und kräftigem Wirken der Lösung ihrer großen Aufgaben hingeben werde, sei Genelli.

So denkt Schack von Genelli, und was wichtiger ist, so muß angenommen werden, hat ungefähr Genelli selbst gedacht. Es war eine naive Zeit, in der unsere Kunst hehren Aufgaben nachging und noch wähnte, mit der Antike und den großen Italienern in Wettbewerb treten zu können. Durchaus ist nur laudanda voluntas! Durchaus ist verfehlt im großen und ganzen, was diese Edlen erstrebten! Mit welchem entzückenden und hinreißenden Schönheitssinn auch Schack in seinem höchst angenehm zu lesenden und manch tiefgefühlten Gedanken enthaltenden Begleittext Worte höchster Wonne für diese Schöpfungen zu finden weiß — es kann uns für das, was geleistet ist, nicht empfänglicher stimmen. Wohl, sehen wir die Vision des Ezechiel an, so packt uns mit der Kraft eines Schöpfers Genelli in der Ausgestaltung der vier Engel. Der mit dem Löwenkopf, der mit dem Ochsenhaupt, der mit dem Adlerschnabel sind glaubwürdige, mit bewunderungswürdig viel Talent erschaffene Cherubim des Propheten; selbst noch der nebenher stürmende vierte Engel, mit dem Menschenantlitze, hat genug noch des eigenen Lebens und ist ein nicht mit den Engeln der Renaissance zu verwechselnder; hier aber ist ein Ende: der Prophet selbst ist durchaus eklektisch; macht man einen Versuch, hält man sich mit der Handfläche die Figur des Propheten zu, so gewinnt die autotypische Platte im Text der Publikation: man erblickt Gestalten, die zu denken geben und ein Originales haben; Ezechiel oben ist matt und kann wieder vieles verderben. Er breitet eine Mattigkeit über selbst

dieses Werk Genelli's, das sonst lebendiger ist als manches seiner anderen. Oder nehmen wir das Bild von Abraham und den drei Engeln; wie schattenhaft ist der Eindruck Abrahams, wie so wenig dringt er in solcher Charakteristik in uns ein; wir empfinden nicht Abraham, sondern irgend einen Morgenländer, der die Arme zusammenschlägt; der eine der Engel hat im Gegensatz zu seinen beiden Genossen ein wahrhaft bedeutendes Antlitz; was will es aber viel sagen? wir kennen diesen Engel von früheren gedankenhaften Kompositionen; im ganzen hat man nur einen Eindruck, wie etwa ein Gobelin ihn giebt, eine angenehme Empfindung durch den Anblick edler Gestalten in einer gemalten schönen Landschaft; das ist nicht genug; der Stil von Bibelbildern verlangt mehr, als von einer Scene auf einem dekorativen Gobelin beansprucht wird. Es wäre eine eingreifende Untersuchung, wenn sich einer hinsetzte und zusammenzählte, wie oft in unserem Jahrhundert von den Deutschen für monumentalen Stil gehalten, wenigstens als solcher beschönigt worden ist, was nur dekorativ dargelegt war; Leere ist nicht Größe und Linie noch lange nicht Charakter. In einer Studie über die Schack'sche Galerie kann von solchen Irrungen nur nebenher gehandelt werden, vielleicht wird später, beim Kapitel Feuerbach noch einmal darauf zurückzukommen sein.

Genelli ist gewiß im Besitz einer bestrickenden Schönheit, ein linearer Schwung eigentlich sondergleichen gehört ihm an. Nur merkwürdig, oder vielmehr gar nicht sehr merkwürdig, daß er im Umriß lebt und in gemalten Figuren das Leben einbußt: je weniger sein Bleistift bietet, desto größeren Genuß können wir ihm entnehmen, intime, vielleicht sehr hellenische Eindrücke haben wir; je mehr uns aber dann angeboten wird, Schattirung, etwas Aquarellfarbe, Öl gar, die so ersehnte Darstellung auf einer größeren Fläche — desto matter, blasser, schematischer wird uns die vorgetragene Sache, zu einem Eindruck von vielleicht angenehmem, vielleicht süßlichem Teppich. Ich erinnere mich einer weißen Zeichnung Genelli's, die Homer unter den Griechen deklamirend zeigt. Da sah man zur Linken, wenn ich nicht irre, Weiber, zusammengekauert, vom Gesang ergriffen und dahinter einen Jüngling, zu Roß zu Thaten davonsprengend, vom Heldenlied aufgeregt; hinter dem Jüngling der Meeresstrand, am Strande Schiffe mit Masten, die Raaen mit Segeltuch umkleidet, dahinter streckt sich die glatte Fläche des griechischen Meeres aus, dahinter, am Horizont, strahlt die Sonne. Sonne, Wasser, Roß und Jüngling — das ist alles nur in Umrissen; doch leben dieselben und geben eine Vorstellung von der Welt Homers und von Heldentum, wie nicht die ausgezeichneten Darstellungen von Ingres und Tadema vermögen. Es sind glänzende Umrisse, glänzende Abstraktionen: Kunst besaß Genelli im Angeben seiner Ideen, keine Vollkommenheit und geringen Farbengeschmack hatte er in ihrer Gestaltung. Lassen wir uns nicht von der Anschauung bethören, als ob es etwas Heiliges in der Kunst sei um die Abstraktionen und Gedankenmalereien; aber gestehen wir zu, daß hier etwas geleistet worden zur Resurrektion homerischen Griechentums, das vielleicht nicht in voller Körperlichkeit mit Lichtern und Schatten hätte glaubhaft gemacht werden können. Wie wenig wissen wir vom Leben der Griechen, von ihren Manieren und Gesichtern! Vielleicht war es das Glücklichste, daß Genelli uns nur Bleistiftlinien gab: so regt er jedes Einbildungskraft zur Selbstthätigkeit an und erntet keinen Widerspruch, da, was es bietet, aller Auslegung freies Spiel läßt, denn es stellt noch nichts vor, keine konkrete Form, die dieser so, jener anders verlangen würde, nur lineare Umgrenzungen aus diesem vagen Gebiet der Vorstellungen, die durchaus Wohlgefallen erregen und wohl als griechisch anmuten können.

Den Ausdruck Gedankenmalerei gebrauchten wir vorhin; bei Licht besehen bietet Genelli in seinen Griechenbildern natürlich nichts weniger als Gedankenmalerei; kaum selbst läßt sich dieses Wort anwenden auf seinen mit Recht berühmten „Theatervorhang". Lust am Dasein, Lust an der Räkelung der Glieder, kaum weiteres zeigen meist seine männlichen wie seine weiblichen Figuren an; durchgehends sehr schön, wirklich extrem schön, sind sie doch durchgehends baar an Gedanken, an Empfindung baar. Die Köpfe sind nicht liebevoller behandelt als die Körper — vielleicht ist das sehr griechisch —, sie sind selbst kaum gleich liebevoll als diese behandelt: es will uns dünken, als wären die Linien der Körper kaum so schematisch wie gerade die der Köpfe. Am schlimmsten die der Frauen. Man sieht kaum eine, die Gedanken in ihrem Kopfe je gehabt zu haben scheint; ganz folgerichtig sind die Augen dann der Körperteil, dem Genelli mit seinen Bleistiften am wenigsten von allen Teilen gerecht wird. Was das für Augen sind, ohne Geist und ohne Gemüt, nur animalisch vorhanden! Am flachsten wieder die Frauenaugen! Allerdings, wenn es uns schwer, wenn nicht unmöglich wird, einen alten Griechen uns vorzustellen: eine Frau jener Epoche ist uns das Umfaßbarste! Wir tappen da durchaus im Dunkeln. Aber ist es vernünftig gewesen, diese Griechen und Griechinnen der vergangenen Welt zu versuchen wieder heraufzubeschwören? Sollte man sich des Vorwurfs der Plattheit schuldig machen, wenn man den Wunsch hegt, solcher Idealismus möchte nicht mehr sehr (denn thatsächlich wird er, trotz Graf Schacks Klagen,

noch hoch erhoben, gepflegt und bewundert werden? Sollte es möglich sein, daß auf uns nun eine Anklage fallen könnte, wir bewunderten nicht das Ideale, weil wir Genelli nicht ganz bewundern? Sollte im Ernste die Meinung sein können, Genelli stände in einer zu nennenden Verbindungsreihe mit einer der alten Größen? Wir glauben nicht, daß es uns bei Zeichnungen der alten Großen, sie seien noch so ideal, begegnen werde, daß wir sie langweilig und monoton finden, bei Genelli aber können wir mit dem Vorwurf des ewigen Wohlklanges nicht zurückhalten. So wenig realistisch wie die seine, ist es für keine Kunst der Blütezeit möglich erschienen zu existiren: der Idealismus der Kunst der Blütezeiten stand stets auf einem vorhergegangenen Realismus, während dagegen derjenige Genelli's fertig aus Rückerinnerungen entsprang, ohne Skelett war. Daher seine unendliche Monotonie. Es ist ein Verfallzeitidealismus, nicht einer, der in einer höchsten Blüte einer Kunst entsteht.

Selbst Carstens' Stil, bei manchem Übereinstimmen, unterscheidet sich noch bedeutsam von dem Genelli's. Erstens einmal das Glück seiner Porträts: Carstens hatte vorzügliche fein-wahre Rötelporträts gezeichnet, besser als Chodowiecki; so sieht man auch auf seinen Griechenscenen Menschen mit nicht immer durchaus schönen Gesichtern, wir gewahren bei den Männern selbst große Nasen, spitzfindige Augen, Mannigfaltigkeit des Ausdrucks bei ihnen. Auch auf seine Weise Humor hatte Carstens: man sehe die Einschiffung des Megapenthes; da ist ein alter Gesell, der ihn hämisch zum Nachen schleppt, durchaus humoristisch. Und auf dem Bilde von Megapenthes' Überfahrt sieht man ferner eine ganze Fülle zum Teile genial geschauter, springend lebendiger Typen der ihn Verlachenden im -Boot. Springend lebendig kann Genelli nie sein! Er ist unsinnlich; zugleich auch in Griechenart recht sinnlich, so daß das Faustische Wort von sinnlich-übersinnlichem Freier wohl etwa auch für ihn sich gebrauchen ließe.

Das Resumee ist, daß Genelli jedensfalls eine große Erscheinung war. Selbst seine Fehler könnten sich bis zu einem gewissen Grade verteidigen lassen, etwa so: er ist Nachzügler, der die Griechen noch einmal für uns Deutsche geschaut hat; nicht zwar schaute, wie sie — wer kann es wissen? — waren, sondern, wie sie, wenn wir sie überhaupt sehen wollen, uns gezeigt werden müssen. Denn es kommt ja in den Künsten keineswegs darauf an, die fernen fremden Dinge in ihrer *eigenen* Realität für unsere Wißbegier uns hinzupflanzen, sondern dem Meister der Abstraktion, der sie uns, wie wir sie von unserer nachgefaßten Meinung aus sehen wollen, übertragen kann, danken wir und fühlen uns verbunden. Er zeigt uns das Griechentum vielleicht, wie es uns auf dem Gymnasium erscheint: was thut's, er zeigt es uns jedenfalls edel, vorbildlich, zu reinem Menschentum geläutert. Den Geist des Griechentums zu destilliren, reicht er fast immer aus, der seltsame Nachkömmling, letzte Cyklop und herrlich gebaute Mann; bis auf die *Frauenköpfe* reichte er fast immer aus; und bis auf geistigen Ausdruck. Doch letzterer, da Genelli hauptsächlich seine Lust an Schilderungen des Bacchusmythos hat, ist nicht so sehr das Erfordernis, um allzuviel vermißt zu werden. Im ganzen hat man von ihm den Eindruck, daß er ein faunisches, heiteres, sanft genießendes Dasein wie in der Antike: in blassen Umrissen wohl glücklich wieder heraufbeschworen hat. Er ist darin in seiner Art ganz naiv und demzufolge ein besserer Schilderer dieser Welt als, mit Ausnahme Carstens', irgendwer unter den Künstlern, an die wir in diesem Zusammenhange denken. Von Schack und einigen Archäologen ist er weit überschätzt worden, von manchen Leuten wird ihm nach der andern Seite nicht Gerechtigkeit gethan: seine Kunst gereicht der deutschen Kunst zur Ehre, und es ist für seine Kunst charakteristisch, daß sie Deutschland angehört; schon deshalb möchten wir sie in der deutschen Kunstgeschichte nicht missen; wir haben auch in der deutschen Litteraturgeschichte einige dieser rückwärtsgewandten Poeten von seltener Entschiedenheit und Würde, von großen, wenn auch nicht ausschlaggebenden Talenten, — eine Eigentümlichkeit, und eine, die wir nicht preisgeben möchten, in der Litteratur- und Kunstentwicklung unseres Vaterlandes.

Es mag erlaubt sein, nach der ästhetischen Seite die moralische zu berücksichtigen; und da muß gesagt werden, daß eine Erscheinung wie Genelli im moralischen Werte gar nicht hoch genug gestellt werden könne. Welchen Gewinn es hatte, in der Zeit der Mittelmäßigkeit und der Massenkunst an diesem Block, diesem Felsen von unerschütterbarer, kunst-vornehmer, reiner Kunstgesinnung aufzublicken; welche Wohlthat im ganzen es ist, im Lebenswerk des großen Mannes durchgehend auf nichts, das kleinlich wäre, zu stoßen: das ist, mag man die ästhetische Bedeutung seiner Werke auch geringer stellen, für die moralische Seite der Frage nach seinem Wert von ungeheurem Gewicht. In diesem Sinne wollen wir auch die Worte anführen, die der Archäolog Cornelius über ihn, über seinen Theatervorhang sagt, des Werkes sei ein Künstler nur fähig gewesen, der nach und mit der Antike die Bibel, Dante, Shakespeare und Goethe durchrungen habe. Die Zeit ist im allgemeinen vorbei, in der wir, um jemandes Ruhm zu bewerten, gleich eine ganze Handvoll der größten Heroen ins Treffen führen zu sollen glaubten; jetzt kommt es nur noch vereinzelt vor, daß

man, um etwa eines Defreggerschen Genrebildes wegen, Murillo und Raffael bemüht, es ist geschmacklos, irrig und schlägt fehl: dennoch mag, mit einigen Reserven, und namentlich wenn wir die ästhetische Seite, die Frage des Kunstgelingens, welche denn freilich die allerwichtigste ist, einmal zu Gunsten der moralischen, der der Absichten, aus dem Spiele lassen würden, etwas Richtiges sein an diesem Hervorheben der großen Litteratoren beim Sprechen von Genelli. Wohl ist ein großer Zug in seinen Werken, besonders in seinem Theatervorhang. Er scheint uns wirklich gedankenvoll auch hier nicht zu sein. Doch unedel würde derjenige sein, den gerade diese Komposition, das Laster und die Tugenden, nicht rührte. Das ist freilich wieder in Folge des moralischen Elements.

Doch seien wir nicht grausam. Vergessen wir — wir dürfen es einem Künstler gegenüber, der für sich selber so ganz streng auf dem Künstlerischen bestand und die Kunst nur für die Kunst liebte — vergessen wir gerade bei ihm ein wenig, daß seine Wirkung nicht aus seiner Kunst, sondern aus dem Moralischen eintritt, da sie doch gekommen ist! Lassen wir uns doch rühren, leise hinüberziehen von ihm zu jenen seinen griechischen Vorstellungen, wo „das irdische Gewand von ihm gesunken und er verklärt in ewiger Jugend den Chor den Musen" gewahrt: lassen wir die kritische Sonde und bewundern wir seinen Traum. Unser Jahrhundert ist arm an edlen Träumern.

Bücherschau.

Franz X. Kraus, Kunst und Alterthum in Elsaß-Lothringen. III. Band. II. Abteilung. Straßburg 1888, C. F. Schmidt.

Der neue Band des großartig angelegten und trefflich durchgeführten Werkes behandelt fast ausschließlich Metz. Der bisher noch nicht gebührend gewürdigten Kathedrale wird mit Recht eine eingehende historische und stilistische Schilderung gewidmet. Von hohem Interesse ist ferner die Mitteilung der alten Schatzverzeichnisse und der früher im Besitze der Metzer Kirche befindlichen Bilderhandschriften. Dem Bande sind außer zahlreichen Textillustrationen 16 Tafeln beigegeben, teils alte Pläne und Ansichten von Metz, teils Abbildungen hervorragender Kunstwerke. Auf die Wiedergabe der Buchdeckel des Sakramentars Drogo's aus dem 9. Jahrhundert machen wir Kunstforscher besonders aufmerksam. Dieselben werden zum erstenmal vollständig reproduzirt. Wenn aus jeder Zeile dieses Buches die vollkommene Beherrschung des Gegenstandes spricht, so läßt sich von einem andern kunsttopographischen Werke keineswegs gleich Günstiges berichten. Der zweite Band der

Bau- und Kunstdenkmäler Thüringens, bearbeitet von **P. Lehfeldt**, liegt jetzt abgeschlossen vor. Er handelt von den Denkmälern im Herzogtum Altenburg, speziell in den Amtsbezirken Roda, Kahla, Eisenberg. Tadel verdient die geringe Zahl genauer architektonischer Aufnahmen (so fehlen z. B. im letzten Heft die Grundrisse des Schlosses in Eisenberg und der Kirche zu Niederlausnitz) und die arge Unbestimmtheit in den stilistischen Beschreibungen und kunsthistorischen Urteilen. (Vgl. die Schilderung des Kelches in Buchheim und der Gemälde in der Stadtkirche zu Eisenberg.) Man gewinnt leider aus dem vorliegenden Bande nicht den Eindruck, daß der Verfasser seiner Aufgabe vollkommen gewachsen sei! Von der

Geschichte der deutschen Kunst, Verlag von Grote in Berlin,

ist nun auch die dritte Abteilung: Das Kunstgewerbe von Jakob von Falke zum Abschluß gekommen. Der Schwerpunkt der Darstellung wird hier wie in Bode's Geschichte der deutschen Plastik in das Mittelalter und die Reformationszeit verlegt, die kunstgewerbliche Thätigkeit in den beiden letzten Jahrhunderten nur in einer kurzen Uebersicht geschildert. Beachtung verdienen die Abhandlungen, welche kurz vor der Jahreswende zwei jüngere Schriftsteller herausgegeben haben.

Hans Stegmann in München schildert in einer „Kunstgeschichtlichen Studie" den Florentiner Bildhauer **Michelozzo di Bartolommeo**, welcher bisher vorwiegend nur als Genosse Donatello's zur Geltung kam, und bemüht sich mit gutem Erfolge, seine selbständige Thätigkeit als Architekt und Bildhauer fester abzugrenzen. Nach Stegmann muß besonders Michelozzo's Einfluß auf die Entwicklung der Renaissancearchitektur stark betont werden.

In weiter entfernte Zeiten führt uns **Alois Riegl** in Wien. Nachdem er bereits früher (Mitteilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung, IX. Bd.) die Holzkalender des Mittelalters und der Renaissance in fesselnder Weise geschildert, unterwirft er jetzt in der Abhandlung

„Die mittelalterliche Kalenderillustration, ihr Ursprung und ihre Entwickelung bis zur vollständigen Ausbildung der Typen im 11. Jahrhundert" (Separatabdruck aus den Mitteilungen des österreichischen Instituts für Geschichtsforschung, X. Bd.)

die Kalenderbilder einer genauen Untersuchung. Der berühmte Kalender des Filocalus aus dem 4. Jahrhundert, sowie zwei vatikanische Codices aus dem Anfang des 10. und 11. Jahrhunderts werden sorgfältig geprüft, ihr Bilderschmuck durch Proben erläutert. Für die Geschichte der Ueberleitung antiker Gedankenkreise in das christliche Mittelalter ist die kleine Schrift des kenntnisreichen, gut geschulten Verfassers von großer Wichtigkeit.

Bereits vor zwei Jahren hatte ein eifriger und kundiger Kunstfreund in Stuttgart, **Karl Walcher**, auf die Skulpturen aufmerksam gemacht, welche aus dem leider abgebrochenen Stuttgarter Lusthause auf das Schloß Lichtenstein gerettet wurden. Seinem vorläufigen Berichte läßt Walcher jetzt eine größere illustrirte Arbeit über den Gegenstand folgen:

Die schönsten Porträtbüsten des Stuttgarter Lusthauses in Lichtdruckbildern. 1. und 2. Heft. Stuttgart, Kohlhammer.

Durch diese treffliche Ausgabe hat sich der Verfasser den Dank aller Freunde der deutschen Kunst erworben. Die 60 Büsten aus Sandstein, ursprünglich bemalt, die Agnaten des Erbauers des Lustschlosses, Herzog Ludwigs darstellend, gehören zu den besten Schöpfungen der deutschen Renaissance und werden wesentlich dazu beitragen, das Urteil über die deutsche Plastik am Schlusse des 16. Jahrhunderts richtig zu bestimmen. Die individuelle, scharf charakteristische Auffassung der Männerköpfe, die freundliche Anmut der Frauenbilder fesseln in hohem Maße und lassen in den Künstlern hervorragende Kräfte erkennen. Leider sind die Namen derselben bisher noch in keiner Urkunde aufgefunden worden; nur die Entstehungszeit der liebenswürdigen Steinwerke: 1587—1593 ist sichergestellt.

Der schon längst erwartete zweite Band der

Handzeichnungen von Albrecht Dürer, in Nachbildungen herausgegeben von Friedrich **Lippmann**, Berlin, Grote,

ist endlich erschienen. Er umfaßt in 108 Blättern die Dürerschätze von 18 Sammlungen. Der Löwenanteil fällt auf die Bremer Kunsthalle und die Sammlung des Dr. Blasius in Braunschweig. Zum Ruhme der Lippmannschen Publikation noch ein Wort beizufügen, ist überflüssig; derselbe ist allseitig anerkannt und gesichert. Es genügt, auszusprechen, daß das Dürerwerk auch neben der gleichfalls von Lippmann besorgten Sammlung Rembrandtscher Handzeichnungen seinen Platz ehrenvoll behauptet. Und doch gilt das Rembrandtwerk mit Recht als die höchste bis jetzt bekannte Leistung im Reproduktionsverfahren. In dem vorliegenden zweiten Dürerbande werden die landschaftlichen Skizzen das Auge des Kenners besonders fesseln.

Während sich das Dürer- und Rembrandtwerk an die vornehmen Kunstkreise wenden, sucht die Verlagsanstalt für Kunst und Wissenschaft (Bruckmann in München) durch die Ausgabe des „Klassischen Bilderschatzes" das Kunstbedürfnis weitester Volkskreise zu befriedigen. In halbmonatlichen Heften zu 6 Blättern sollen allmählich die besten Gemälde der Galerien Europa's veröffentlicht werden. Die gute Auswahl verbürgen die Namen der Herausgeber: Fr. Reber und Ad. Bayersdorfer. Das durch die Wohlfeilheit des Preises bedingte technische Verfahren ließ natürlich eine gleichmäßige Vollendung der einzelnen Reproduktionen nicht erzielen. **Amicus.**

Nekrologe.

*** **Der französische Landschaftsmaler und Radirer Edmond Hédouin** ist am 18. Januar zu Paris im 70. Lebensjahre gestorben.

*** **Der französische Geschichts- und Bildnismaler Alexander Cabanel**, Mitglied des Instituts, ist am 22. Januar zu Paris im 66. Lebensjahre gestorben.

Sammlungen und Ausstellungen.

*** **Für die Berliner Nationalgalerie** ist ein Oelgemälde „Christus" von Prof. G. Cornicelius in Hanau angekauft worden.

*** **Die Münchener deutsch-nationale Kunstgewerbeausstellung von 1888** hat, wie der „Vossischen Zeitung" geschrieben wird, einen Fehlbetrag von 170000 M. ergeben. Hiervon sind 150000 M. durch den vom Staate und der Gemeinde München bewilligten Fonds gedeckt. Der Rest wird wahrscheinlich durch freiwillige Zuschüsse bezahlt werden; sonst müßte man die Zeichnungen der Privatbürgen in Anspruch nehmen.

A. R. **Aus Berliner Kunstausstellungen.** Die Hof-Kunsthandlung von Fritz Gurlitt, welche sich ein eigenartiges Gepräge geschaffen hat, das am besten durch die Namen Böcklin, Lenbach, F. v. Uhde und M. Liebermann gekennzeichnet wird, also im wesentlichen durch das Abnorme und Ungewöhnliche, hat den Beginn des neuen Jahres durch eine Ausstellung der „Hellmaler" gefeiert. Diese Bezeichnung hat Gurlitt offenbar nur der Kürze halber gewählt, da man doch einen seiner Hauptheldeu, Franz Skarbina, mit viel größerem Recht zu den Dunkel-, als zu den Hellmalern rechnen könnte. Herr Gurlitt hat sich vielleicht auch nur gescheut, das Kind beim rechten Namen zu nennen. Es sind die Naturalisten, die hier zusammenberufen worden sind, um ohne Urteilsspruch einer mißgünstigen akademischen Jury das freie Leben des Künstlertums von Gottes Gnaden zu führen. Und sie haben weidlich von dieser Licenz Gebrauch gemacht. Wenn wir die Namen M. Liebermann, Leopold Graf Kalckreuth, A. Langhammer, F. v. Uhde und F. Skarbina nennen, haben wir diesem Teile der neuen Gurlittschen Ausstellung das gebührende Maß von Ehre erwiesen. Daß Liebermann ganz gegen seine Gewohnheit eine umfangreiche Leinwand mit Farben pflastert, die augenscheinlich mit der Maurerkelle in Hochrelief aufgeputzt sind — anscheinend sind es niederländische oder nordfranzösische Frauen und Mädchen, die auf Strandwiesen Fischernetze flicken und trocknen — wollen wir als ein unvermeidliches Uebel hinnehmen. Daß wir aber Uhde und Skarbina in dieser Gesellschaft sehen müssen, ist uns herzlich leid, der erstere mehr als der letztere, weil dieser gesunder und vielseitiger ist. Skarbina ist ein Naturalist von kräftiger Rasse, der es durchaus nicht nötig hat, von einer Sekte ins Schlepptau genommen zu werden. Seine Genrebilder aus Frankreich und den Niederlanden sind mit eigenen Augen gesehen, und wenn er es über sich gewinnen könnte, nicht bloß die häßlichsten, sondern auch die hübscheren Exemplare des menschlichen Geschlechts unter fröhlicher Beleuchtung zu Genrebildern zu verarbeiten — seine bei Gurlitt ausgestellten Studien bieten genug Material dazu — so würde er sich vielleicht zu einem Genremaler herausmeistern, der uns einen Ersatz für Menzel böte. Wenn F. v. Uhde fortfährt, blöde, häßliche Bauernmädchen auf Stoppelfeldern und in Gemüsegärten lebensgroß zu malen, wird er sehr bald dem Fluch der Routine verfallen, vor welchem selbst diese Herren, die immer nur mit Eimern aus dem Born der Natur schöpfen, nicht sicher sind. Um das Bild der „Hellmalerei" möglichst bunt und verwirrend zu gestalten, hat die Ausstellung noch einen starken Zuschuß von Bildern W. Leibls erhalten, der sich auf öffentlichen Ausstellungen nur noch selten sehen läßt, weil seine Bilder angeblich sofort nach der Vollendung an Besteller und Kunsthändler abgehen. Wir werden hier des Anblicks von neun Bildern gewürdigt: von lebensgroßen Porträts in halber Figur, von Studienköpfen, Genrescenen und Landschaften mit Figuren. Bei letzteren hat Leibl nur die Staffage gemalt, die Landschaft rührt von Sperl in München her. Die Porträts, die Studienköpfe und die Genrebilder, darunter ein sehr umfangreiches: vier bayerische Bauern in einer Schießhütte, die Wirkung eines Scheibenschusses beobachtend — sind in Leibls bekannter Holbeinmanier gemalt, so meisterhaft und staunenswert wie früher; aber liegt in dieser Nachahmung das Endziel eines Künstlers, dessen Anfänge so große Hoffnungen hervorriefen? Eine Ausnahme bildet das Porträt eines alten Herrn, des Barons von P. in München. Es ist breit, energisch, fast borstig gemalt, etwas an die Munkacsy- und Lenbach-Art streifend, aber doch frei und persönlich, und auf diesem Wege wird Leibl vielleicht eher zu einer stärkeren Individualität gelangen, als bei der Nachahmung Holbeins, der doch nicht zu übertreffen ist. — Endlich hat Otto Sinding eine zweite Reihe von Oelstudien aus Norwegen ausgestellt, deren Motive zumeist Bergen und seiner Umgebung entnommen sind. Sie sind ebenso keck aus der Natur herausgegriffen, wie die Lofotenstudien vor zwei Jahren. Aber — ne bis in idem! Der Gesamteindruck ist schwächer. Die nordische Natur ist doch für Massenausbeutung zu einförmig, und überdies hat Sinding auf diesen Studien der figürlichen Staffage einen zu großen Raum gelassen, und darin liegt seine Stärke nicht, sondern in der Licht- und Luftstimmung. — Die Ausstellung von Eduard Schulte fährt in ihren dankenswerten Bemühungen fort, neben den neuesten frisch von der Staffelei gekommenen Marinen und Landschaften von Andreas und Oswald Achenbach dem Publikum nach und nach die interessantesten Bilder der vorjährigen Münchener Ausstellung vorzuführen. So sind dort gegenwärtig Wilhelm Dürrs phantastisch gestimmte Abendlandschaft mit der Madonna und dem Kinde, welchem ein Engelterzett ein Ständchen bringt, die seltsame, in der Art der alten Florentiner gemalte Komposition des in Paris gebildeten Deutsch-Amerikaners Karl Gutherz „Lux incarnationis", die Begrüßung des über Betlehem aufgehenden Sternes durch die jubilirenden Engelchöre im Himmel, eine venezianische Lagunenpartie bei Mondschein von Giuseppe Zanetti und eine „Fantasia" arabischer Reiter von Chr. Speyer vereinigt.

Denkmäler und Neubauten.

*** **Ueber den Neubau des Domes zu Berlin** enthält der nächstjährige Etat des Ministeriums für geistliche Angelegenheiten folgendes: Nachdem der Neubau des Domes in Berlin durch Ordre des hochseligen Kaisers Friedrich vom 29. März 1888 angeregt worden war, hat Se. Majestät der Kaiser durch Ordre vom 9. Juli 1888 diesen Plan aufgenommen und die thunlichste Förderung der Sache befohlen. Die Vorverhandlungen zur Beschaffung eines geeigneten Projekts sind im Gange. Hiernach wird der Bau einer Begräbnisstätte für das preußische Königshaus in der Art, wie er im Jahre 1875 beabsichtigt war, nicht zur Ausführung gelangen. Der in dem genannten Jahre durch den Staatshaushaltsetat als erste Baurate zur Verfügung gestellte Betrag von 600000 M. wird daher, soweit er nicht durch die Vorarbeiten jenes Baues verwendet worden ist, zweckmäßig für den Bau und dessen Vorbereitung in Aussicht zu nehmen sein. An Interimsräumlichkeiten wird zur gottesdienstlichen Versorgung der Domgemeinde während der Bauzeit event. die Errichtung einer leichtgebauten Interimskirche mit 1200 Sitzplätzen nebst Zubehör notwendig werden. (Es verlautet übrigens mit ziemlicher Bestimmtheit, daß von einer Konkurrenz abgesehen und die Ausführung des Baues dem Baurat Prof. Raschdorff nach seinem in der Umarbeitung befindlichen Entwurf übertragen werden soll.)

— tt. **Kaiser-Friedrich-Denkmal in Speyer.** Wir freuen uns, mitteilen zu können, daß für den zweiten Kaiser des neu errichteten deutschen Reiches in der Stadt Speyer und zwar in der Nähe des altehrwürdigen Kaiserdomes, welcher die Grabstätte von acht deutschen Kaisern umschließt, ein würdiges Denkmal errichtet werden soll.

Konkurrenzen.

— **Die Entwürfe zum Grimm-Denkmal in Hanau** sind seit kurzem in der Zeichenakademie daselbst ausgestellt. Es sind im ganzen neun Bildhauer, die sich am Wettbewerb beteiligt haben, nämlich Bärwald, Bergmeyer, Eberlein aus Berlin, Eberle in München, Echtermeyer in Braunschweig, Hassenpflug in Kassel, Henze in Dresden, Kaupert in Frankfurt, Wiese in Hanau. Die Modelle sind in einem Sechstel der Naturgröße ausgeführt. Ueber die bemerkenswertesten darunter äußert sich der Kunstreferent der Kölnischen Zeitung wie folgt:

„Betrachten wir nun die Arbeiten im einzelnen, so sind drei Entwürfe ihrer Unzulänglichkeit wegen völlig auszuschließen. Bei einem derselben hat der Künstler so wenig von den Männern, die er verherrlichen wollte, gewußt, daß er Jakob Grimms vorzüglichstes Verdienst in seiner Teilnahme an der Nationalversammlung erkennen und ihn dazu noch als einen wild deklamirenden Volksredner darstellen zu müssen glaubte. Von den ernsthaften Entwürfen lenkt zunächst das Modell Eberleins die Aufmerksamkeit auf sich. Als Kunstwerk eine entzückende Schöpfung, wäre es des höchsten Lobes würdig, wenn es sich eben nur um Märchendichter handelte. Es hat zunächst den besondern Vorzug, daß die Hauptgestalten, von denen Jakob sitzend, Wilhelm stehend dargestellt ist, außerordentlich kraftvoll in der Charakteristik und mit reizvoller, die Grenzen der plastischen Bewegung sein bedeutender Weise den gegenseitigen Gedankenaustausch, die innige Seelengemeinschaft ausdrücken. Das Werk der Brüder besteht für Eberlein aber ausschließlich in dem Märchen. Die Sockelfigur einer Frauengestalt erzählt mehreren lauschenden Kindern Märchen. Rings um den Sockel tanzen Kindergruppen. Die einen eilen der Erzählerin zu, wobei ein kleines Mädchen sogar über die zum Sockel führenden Stufen fällt, andere schmücken diesen mit einem Blumengewinde, an den Sockelrücken schreibt ein Knabe: „Wir danken euch für eure Märchen!" Diese nackten und halbnackten Kindergruppen sind in ihrem reichbewegten Aufbau und in dem lieblichen Reiz des anmutsvollen Linienspiels kostbare Meisterwerke, und für das Denkmal eines Jugendfreundes könnte man sich keine lieblichere Erfindung denken. Die Gelehrtenarbeit der Brüder scheint Eberlein allerdings auch angedeutet zu haben, aber in einer, den meisten Beschauern fremden, sehr nebensächlichen, wiewohl geistreichen Weise. Er baut den, nebenbei bemerkt, für die Last der beiden wuchtigen Figuren etwas zu schlanken Sockel in romanischem Stil auf. In diesem neben dem Rokoko-Charakter des Aufbaues und der Bewegung der Kindergruppen künstlerisch sehr interessant wirkenden Stilisirung will er, wie wir vermuten, die altdeutsche Forschung andeuten, mit Recht in dem Romanismus den deutschen Nationalstil und das Zeitalter der grundlegenden deutschen Kulturentwickelung erkennend. Ein solches kunstgeschichtliches Spiel ist aber für die überwiegende Mehrheit unverständlich und für die Sache selbst nicht durchgreifend genug.

Echtermeyer ist weniger glücklich im Entwurfe der Hauptfiguren, die, wenigstens in der Modellskizze, unfrei in ihrer Nebeneinanderstellung und in ihrer körperlichen Bildung gedrückt erscheinen. Am Sockelrücken stellt er die Bäuerin aus Niederzwehren bei Kassel dar, welche den Brüdern eine [illegible] Anzahl von Märchen erzählt hat. An der Vorderwand [illegible] wir ein gewaltiges Germanenweib mit weitausschauendem Blick. Etwas anachronistisch hat das Weib einen [illegible] im Schoße. Ein Rabe sitzt neben ihr. Es soll damit die „Sage" angedeutet sein, und bei der Schönheit der Gestalt würden wir froh sein, derselben über die Sage hinaus eine allgemeine „germanistische" und nationale Bedeutung [illegible] zu können. Da auch die Gruppe der erzählenden Bäuerin sehr lebensvoll und sinnig ist, könnten wir diesem [illegible] einen größeren Wert beimessen, hätte der Künstler nicht den unglücklichen Gedanken gehabt, sein als Brunnen gedachtes Modell noch durch allerlei zwischen und hinter den Wasserstrahlen hantirende Gnomen zu verzieren. Damit ist der ganze Aufbau in das Märchenhafte gedrängt. Ueberdies sind Gnomen ein spielendes Motiv von humoristischem Gepräge, das im Kunstgewerbe und zuweilen auch in der Architektur sehr gut verwendbar ist, bei einem Denkmale der Brüder Grimm aber doch nur beweist, auf welch harmloser Stufe der geistigen Bedeutung Echtermeyer gleich Eberlein die beiden Männer sich denkt.

Wiese, der Direktor der Hanauer Akademie, ist von allen Bewerbern am besten mit dem Wesen der Brüder vertraut. Er giebt wenigstens der „Forschung" neben dem Märchen gleiches Gewicht. In einem Brunnenentwurfe schafft er eine Reihe von prunkvoll wirkenden allegorischen Figuren, wie Mythe, Poesie, Märchen, Forschung. Er giebt auch einem der Brüder eine altertümliche Urkunde in die Hand. Das Bedenken gegen diesen reichen und verhältnismäßig gehaltvollsten Aufbau liegt in der überaus phantastischen Wirkung der Gesamtheit der allegorischen Figuren. Die schlichten bürgerlichen Gestalten der beiden Brüder stehen dazu in einem auffälligen Gegensatz, für den die Masse der Beschauer, noch weniger als wir, keine geeignete Vermittelung finden wird. Ein zweites Modell Wiese's zeigt einen mit Freitreppe und Balustraden breit angelegten Brunnen, der an den Seiten die Allegorien des Märchens und der Forschung enthält; die beiden Begriffe werden in anderer Weise noch einmal auf dem Sockel in Reliefform allegorisirt. Die Allegorien sind etwas nüchtern und lassen jeden nationalen Anklang vermissen, aber der Gesamtaufbau hat in seiner einfachen Vornehmheit ein edles monumentales Gepräge von schwungvoller Würde. Leider erwecken die beiden Hauptfiguren dieses zweiten Modells unsern entschiedensten Widerspruch. Wiese hat mit geistreicher Verwegenheit versucht, die im Aufbau herrschende architektonisch reine Stilisirung durch die Charakteristik der Hauptfiguren zu durchbrechen, wohl in der grundsätzlich sehr richtigen Meinung, dadurch das Ganze zu beleben und vor frostiger Akademik zu wahren. Aber er hat weit über das Ziel hinausgeschossen. Diese beiden Herren, die da oben auf dem Sockel unter lebhaften Gebärden Zwiesprache halten, wirken geradezu genrehaft oder illustrationsmäßig, und wir glauben nicht, daß die Einwohner Hanaus ohne Befremden jahraus jahrein Zeuge dieser Unterhaltung auf hohem Sockel sein könnten.

Henze giebt eine sauber nach allen Regeln der Kunst aufgebaute, etwas kühl herkömmliche Schöpfung im Renaissancecharakter. Die an dem Sockel die Namen schreibende Renaissancejungfrau hat aber zu viel Verwandtschaft mit gewissen vom Kunstgewerbe zu Tode gehetzten Motiven und an der Rückseite des Sockels hängt ein kleiner Genius in iedermannsartiger Haltung.

Der Frankfurter Kaupert war mit Erfolg bemüht, in seinem edel stilisirten Aufbau allen Bedingungen der Aufgabe gerecht zu werden, leider aber hilft er sich bezüglich der Forschungsthätigkeit der Brüder nur mit einer sehr herkömmlichen allegorischen Figur antikisirender Richtung und mit einem Citat von Jakob Grimm über die Sprache. Immerhin hat das Werk einen guten künstlerischen Wert. Wie Henze und Echtermeyer, benutzt auch Kaupert das Motiv der Bäuerin von Niederzwehren. In Bezug auf die Gesamtcharakteristik der Gebrüder Grimm hat Kaupert die Aufgabe, wenn auch ohne geniale Erfindung, noch besser als Wiese gelöst.

Zuletzt nennen wir das Werk von Eberle in München. Eberle wetteifert mit Eberlein in der lebendigen Charakteristik der Hauptfiguren. Die brüderliche Liebe, die geistige Gemeinschaft sind in den würdigen Gestalten meisterhaft dargestellt. Im Schmucke beschränkt sich Eberle ausschließlich auf das Märchen. Ein Genius mit ausgebreiteten Flügeln erzählt zwei Kindern Märchen. Diese Gruppe ist an sich von vollendeter künstlerischer Schönheit und meisterhaft in der Einzelbehandlung. Die Rückseite des Denkmals ist leer, was um so nüchterner und ärmlicher wirkt, als einer der Brüder auf einem schlichten Sessel mit altmodischer Holzlehne sitzt, ein realistischer Zug, der an sich nicht unbedingt zu verwerfen ist. Dieser Leere könnte aber abgeholfen werden, und gerade sie gäbe die Möglichkeit, auch den Mangel in der Charakteristik aufzuheben. Wenn der märchenerzählende Genius auf

die Rückseite gesetzt würde und vorn eine Verkörperung der nationalen Bedeutung der Grimmschen Sprachforschung Platz fände, wäre das Eberlesche Modell bei der ausgezeichneten Behandlung der Hauptfiguren das beste für die Ausführung. Da es sich nicht um eine völlige Neubildung, sondern nur um eine ohne Schwierigkeiten ausführbare Ergänzung handelt, während bei den übrigen Entwürfen die Mängel und Schattenseiten nur durch gründliche Umänderung zu verbessern wären, wären Einwände gegen ein solches Verfahren kaum zulässig. Für die Verkörperung der angedeuteten nationalen Idee lassen sich Motive, die kein anderer Entwurf enthält, finden. Man kann in die Zeit des Humanismus greifen und einen greisen Lehrer darstellen, der einen Jüngling, kein Kind, in die Geheimnisse eines alten Folianten einweiht. Durch die Gebärde der Hand läßt sich sogar das Spracherklärende unschwer andeuten. Außerdem bietet das Siegfriedmotiv, Siegfried als germanischer Jüngling gedacht, eine Ausbeute, und endlich wäre es nicht undankbar, das Motiv Wotans, des Wandernden, anklingen zu lassen. Uns wenigstens ist diese Ergänzung des Eberleschen Entwurfs als der beste Ausweg aus der Schwierigkeit erschienen, welche sonder Zweifel vorliegt, und wir möchten zum Schlusse nochmals besonderen Nachdruck darauf legen, daß ein der Märchenerzählung das Hauptgewicht verleihendes Denkmal uns durchaus unzulässig und den Erwartungen zahlreicher Spender von Beiträgen sicherlich zuwiderlaufend erscheinen würde."

Am 18. Januar haben die Preisrichter ihr Urteil dahin abgegeben, daß der erste Preis Prof. Wiese in Hanau, der zweite **G. Eberlein** in Berlin und der dritte **Eberle** in München zuerkannt worden ist.

Vom Kunstmarkt.

— **Karl W. Hiersemann in Leipzig** giebt soeben seinen Antiquariatskatalog Nr. 43 heraus. Derselbe umfaßt in 700 Nummern Werke aus dem Gebiete der Architektur und Ornamentik, der inneren und äußeren Dekoration; darunter einen Teil der Bibliothek des kürzlich verstorbenen Professors Aug. Scheffers, des Mitherausgebers der im Verlage von E. A. Seemann erschienenen „Deutschen Renaissance".

Berichtigung.

In meinem Artikel: „**Zwei Cornelis de Vos in der Braunschweiger Galerie**" habe ich die „Singenden Knaben" in der Kasseler Galerie (Nr. 196) mit den **Bildnissen eines Knaben und eines Mädchens** (Nr. 122 und 123 des neuen Katalogs, früher Nr. 298 und 299) verwechselt. Das zuerst genannte Bild ist natürlich ein unbestrittener Frans Hals und trägt auch ein echtes Monogramm. Die beiden letzteren aber sind Werke des Cornelis de Vos. Dies ist auch die Meinung des Herrn Werner Dahl.

A. Bredius.

Zeitschriften.

Mitteilungen des k. k. Österr. Museums für Kunst und Industrie. 1889. Nr. 1.

Casa Farnesina. Von Dr. Josef Bayer. — Die Schmuckformen der Renaissance. Von J. Folnesics.

Mitteilungen der k. k. Centralkommission zur Erhaltung und Erforschung der kunst- und historischen Denkmale. XIV. Band. 3. und 4. Heft.

Kunsthistorische Ergänzungen zur Geschichte der Pfarrkirche zu Brunn am Gebirge. Von Dr. Cyriak Bodenstein. (Mit Abb.) — Die Decanalkirche zum heil. Jacob in Telč und die übrigen Kirchen daselbst. II. Von J. Janouschek. (Mit Abb.) — Die Malerei in der altruthenischen Kunst. II/III. Von A. Dzieduszycki. (Mit Abb.) — Das Grabdenkmal des Freiherrn Friedrich von Rädern in der Decanalkirche zu Friedland in Böhmen. Von Prof. Rud. Müller. (Mit Abb.) — Die Pfarrkirche zu Eisenerz. Von J. Graus. (Mit Abb.) — Die Gemäldesammlung des Kardinals Graf von Liechtenstein zu Olmütz-Kremsier im Jahre 1691. Von Prof. Dr. Karl Lechner. — Die Schlosskapelle zu Grafenstein. Von Prof. Rud. Müller. — Studie über den Kirchenbau von Viktring. Von J. Graus. (Mit Abb.) — Beiträge zu einer Ikonographie des Todes. IX. Von Dr. Theod. Frimmel. — Das Museum in Olmütz. Von Dr. Wankel. (Mit Abb.)

Allgemeine Kunstchronik. Nr. 2.

Wiener Bildhauerateliers. Von Dr. Alfred Nossig. — Deutsche Maler. Von Dr. B. Munz. (Schluss.)

Die Kunst für Alle. Heft 9.

Ueber die Aehnlichkeit von Bildnissen. Von Wolfgang Kirchbach. — Griechisch-ägyptische Porträts. Von Bernhard Echer. (Mit 4 Abb.) — Das neue Museumsgebäude in Newyork. Von P. Haun. Ausserdem 4 Vollbilder in Autotypie.

Archivio storico dell' arte. Nr. 9.

Fumi, Gli alabastri nelle finestre del duomo d' Orvietò e la vetrata a storie nella finestra grande di tribuna. — Tikkanen, Le rappresentazioni della genesi in San Marco a Venezia e loro relazione con la Biblia Cottoniana. — Gianuizzi, Documenti inediti sulla Basilica Loretana (contin.). — Anselmi, Nuovi documenti sull' altare Robbiano nella chiesa di San Medardo in Arcevia. — Cantalamessa, Artisti ignoti nelle Marche (Giulio e Vitruccio, Marino Cedrino e Panfilio da Spoleto). — Galeazzi, Cronaca artistica contemporanea.

Gazette archéologique. Nr. 9 u. 10.

A. de Champeaux et P. Gauchery, Les travaux d'architecture et de sculpture exécutés pour Jean de France, duc de Berry (suite). —

Inserate.

Soeben erschien der **zweite** Band der

Zeichnungen

von

Albrecht Dürer.

In Nachbildungen herausgegeben von **Friedrich Lippmann, Direktor des K. Kupferstichkabinets zu Berlin.** Folio-Format. In solidem Einband, Deckelpressung nach dem Dürer'schen Holzschnitt: Die Tapete mit dem Flötenspielenden Satyr.

Subskriptions-Preis 250 Mark.

Auch von diesem Bande sind nur 300 in der Presse numerirte Exemplare hergestellt.

Eine zweite Auflage wird nicht veranstaltet. Die Verlagsbuchhandlung behält sich vor, den Preis im Laufe dieses Jahres auf 300 Mark zu erhöhen.

Inhalt des II. Bandes: Zeichnungen aus 22 verschiedenen Sammlungen in Deutschland, Österreich-Ungarn und England Zusammen 108 Zeichnungen in einem Bande.

Die Gemälde-Galerie

der

Königlichen Museen zu Berlin.

Mit erläuterndem Text

von

Julius Meyer und **Wilhelm Bode.**

Herausgegeben von der

General-Verwaltung.

III. Lieferung.

Inhalt: *a) Einzelblätter*: Rembrandt's Gattin Saskia, rad. von Unger — Ruisdael, Bewegte See, rad. von Hecht. — Canaletto, Marktplatz zu Pirna, rad. von Schulz. — Watteau, Französische Komodie, rad. von Kühn. — Frans Hals, Tyman Oosdorp, rad. von Hecht. — Pollaiuolo, Verkündigung, rad. von Krüger. *b) Text:* Die florentinische Schule des 15 Jahrhunderts von Julius Meyer. Seite 29–48 mit 6 Abbildungen im Text

Preis jeder Lieferung 30 M. — Ausserdem werden abgezogen in grösstem Folioformat:

Künstler-Ausgabe: Remarque-Drucke auf japanischem Papier mit eigenhändiger Unterschrift der Künstler in 25 in der Presse numerirten Exemplaren.

Preis der Lieferung 100 M.

Vorzugs-Ausgabe: auf chinesischem Papier mit breitem Plattenrande in 80 in der Presse numerirten Exemplaren.

Preis der Lieferung 60 M.

Berlin. **G. Grote'scher Verlag.**

Zeichnungen

von

Rembrandt Harmensz van Rijn

in Lichtdruck nachgebildet, herausgegeben unter der Leitung von **F. Lippmann** im Verein mit **W. Bode, Sidney Colvin, F. Seymour Haden** und **J. P. Heseltine.**

Vier Lieferungen zu je 50 Blatt

in eleganter Ausstattung.

Titel und Text nach Wahl Deutsch oder Englisch.

Die in öffentlichen und -Privatsammlungen zerstreuten vorzüglichsten Zeichnungen von Rembrandt werden in dem Werk zur Herausgabe gelangen. Das erste Heft enthält solche des Berliner Kupferstichkabinets und der Sammlung Heseltine in London, das zweite wird u. a. die Rembrandtzeichnungen aus Chatsworth etc. bringen.

Die Ausgabe ist auf 150 numerirte Exemplare beschränkt.

Subskriptionspreis 100 Mark für die Lieferung.

Nach Erscheinen der zweiten Lieferung tritt der Ladenpreis von 125 Mark für die Lieferung ein.

Prospektus und Subskription bei **AMSLER & RUTHARDT, Behrenstr. 29a. Berlin.**

Gemälde alter Meister.

Der Unterzeichnete kauft stets hervorragende Originale alter Meister, vorzüglich der niederländischen Schule, vermittelt aufs schnellste und sachverständigste den Verkauf einzelner Werke, wie kompl. Sammlungen und übernimmt Aufträge für alle grösseren Gemäldeauktionen des In- und Auslandes.

Berlin, W., Potsdamerstrasse 3. **Josef Th. Schall.** (8)

Gemäldesaal in Frankfurt a. M.

Ausstellungen und Auktionen von Gemälden, Antiquitäten und Kunstgegenständen.

Kataloge auf Wunsch gratis und franko durch

Rudolf Bangel in Frankfurt am Main.

Kunstauktionsgeschäft gegr. 1869.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

[5. Auflage] **DER CICERONE** [1884]

Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens von **Jacob Burckhardt.** Fünfte, verbesserte und vermehrte Auflage. Unter Mitwirkung von Fachgenossen besorgt von **Wilhelm Bode.** 3 Bände. broch. M. 13. 50.; geb. in Calico M. 15. 50.

Kunsthandlung Hugo Grosser in Leipzig.
Vertretung und Musterlager von
Ad. Braun & Co., Phot. Anstalt in Dornach.

Haendcke & Lehmkuhl in Hamburg.

Verzeichnisse, kritische, von Werken hervorragender Kupferstecher:

Bd. 1. WESSELY, J. E., Georg Friedrich Schmidt. 1887. Geh. M. 5.–. Geb. M. 5.80.
Bd. 2. WESSELY, J. E.: Richard Earlom. 1886. Geh. M. 2.50. Geb. M. 3.25.
Bd. 3. WESSELY, J. E.: John Smith. 1887. Geh. M. 5.50. Geb. M. 6.30.
Bd. 4. VOLBEHR, Dr. Th.: Lucas van Leyden 1888. Geh. M. 2.60. Geb. M. 3.40.
Bd. 5. WESSELY, J. E.: Adriaen van Ostade 1888. Geh. M. 4.–. Geb. M. 4.80.

Die Stelle eines **Inspektors an dem Frankfurter Kunstverein** ist durch Invalidität des Herrn Kohlbacher frei geworden.

Wir bitten diejenigen Herren, welche auf dieselbe reflektiren, sich an den Vorsitzenden des Verwaltungsrats Herrn **Dr. Stiebel** (Untermainquai 14 in Frankfurt a. Main zu wenden, von welchem die näheren Bedingungen zu erfahren sind.

Der Verwaltungsrat des Frankfurter Kunstvereins.

Vermählungsanzeige.

Ferdinand Flinsch
Helene Flinsch
geb. Seemann

Leipzig, den 21. Januar 1889.

Hierzu eine Beilage von der Verlagsanstalt für Kunst und Wissenschaft in München betr. „Klassischer Bilderschatz".

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. – Druck von August Pries in Leipzig.

24. Jahrgang. 1888/89.

Kunstchronik

Nr. 18. 7. Februar.

Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

Herausgeber:

Carl v. Lützow, Wien, Theresianumgasse 25. und Arthur Pabst, Köln, Kaiser-Wilhelmsring 22a

Expedition:

Leipzig: E. A. Seemann, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. Kühl, Jägerstr. 73.

Die Kunstchronik erscheint von Oktober bis Ende Juni wöchentlich, im Juli, August und September nur aller 14 Tage und kostet in Verbindung mit dem Kunstgewerbeblatt halbjährlich 6 Mark, ohne dasselbe ganzjährlich 8 Mark. — Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler in Leipzig, Wien, Berlin, München u. s. w. an.

Russische illustrirte Kataloge.

Mit der Vervollkommnung und der Verbreitung billiger Reproduktionsverfahren geht die Vermehrung der illustrirten Kunstausstellungskataloge Hand in Hand. Auch bei uns in Rußland. Denn auf diesem Gebiete sind wir dem Beispiel des Westens ziemlich rasch gefolgt, wo ja diese nützliche und instruktive Art Kataloge, die eine so angenehme Erinnerung an die jeweiligen Ausstellungen bilden — wenn wir absehen von den heute wohl so ziemlich vergriffenen Katalogen und Albums Landons, Bérauds, Boetzels und von den Mailänder Katalogen von 1837—40 — eigentlich auch wohl erst seit den siebziger Jahren datirt, seitdem die Blackburnschen „Academy notes" und mehrere Albums F. G. Dumas veranlaßten, jährlich einen „Salon"-Katalog herauszugeben. In de Mourgues, Bernard, Enault u. a. fand er in Paris bald Nachahmer und Konkurrenten und seit 1881 hat diese hübsche Sitte auch in anderen Ländern Aufnahme gefunden, so daß ja heute auch in Deutschland, Österreich, Belgien, Italien kaum eine größere, allgemeinere, geschweige denn gar internationale Ausstellung stattzufinden pflegt, ohne daß nicht ein illustrirter Katalog derselben herausgegeben würde.

Die Künstler dort kommen der Sache mit mehr Verständnis und Liebe entgegen und das Publikum wendet ihr größeres Interesse zu, als in Rußland, wo illustrirte Kataloge daher noch immer Ausnahmeerscheinungen bilden, vereinzelt nur anzutreffen sind, obschon der erste bereits 1869 erschien. Kommt es doch noch heute sogar vor, daß Künstler derartigen Unternehmungen, sei es nun aus Indifferenz, oder sonst irgend welchen Gründen, nicht nur keine Unterstützung gewähren, sondern ihnen sogar feindlich entgegentreten.

In den letzten Jahren jedoch mehrt sich das Interesse auf beiden Seiten, und es ist zu hoffen, daß wenigstens die beiden großen Jahresausstellungen, die nachmals eine Wanderung durch das ganze Reich antreten, nachdem sie im Frühling zwei Monate hindurch dem Petersburger Publikum offen gestanden — die große „akademische", zu der jeder in Rußland mit Pinsel, Meißel, Stift &c. arbeitende Künstler Zutritt hat, wofern die Jury ihm den Freipaß erteilt, und die Ausstellung des geschlossenen Kreises der „Wanderaussteller" — fortan dem Publikum auch regelmäßig solche Katologe bieten werden.

Auf das aber, was bisher auf diesem Gebiete geleistet worden, Ihre Aufmerksamkeit zu richten, Sie mit den betreffenden Publikationen, die im Auslande ganz unbekannt sein dürften, flüchtig bekannt zu machen, das ist der Zweck dieser Zeilen.

* * *

Nicht, wie im Auslande, wie in Paris und in London, der Privatinitiative, sondern der Unternehmungslust einer Genossenschaft, die zum Teil sogar ad hoc zusammengetreten war, verdankte die erste derartige Edition ihren Ursprung.

Es ist das der „Chudoshestwenny Awtograph", der in den Jahren 1869 und 1870 erschien. Dieser „Künstlerische Autograph" sollte ein Katalog zu den damaligen herbstlichen Ausstellungen in der kaiserl. Akademie der Künste sein, verfehlte aber von vornherein schon insofern seine Bestimmung, als er, wenig-

stens im ersten Jahre, erst nach Schließung der Ausstellung zur Ausgabe gelangte. Auf den Markt gebracht wurde derselbe von dem „St. Petersburger Künstler-Artell".[1]

Aller Anfang ist schwer — auch hier ward das alte Wort wahr. Zudem gingen die Herausgeber ganz selbständig vor, ohne sich um die bereits im Auslande vorhandenen ähnlichen Publikationen zu kümmern. So wählten sie ein äußerst unbequemes Format: Großfoliooblong; die Katalogisirung war eine unpraktische und mangelhafte und die einzelnen Blätter waren nicht einmal paginirt. Doch der Zweck war ein guter: man wollte einerseits dem Publikum ein dauerndes Erinnerungszeichen bieten, andererseits die Künstler von der Abhängigkeit von Verlegern befreien und sie daran gewöhnen, fortlaufend mit der lithographischen Feder und dem Zeichenstift zu arbeiten. Und auch sonst war dieser erste Versuch ein erfreulicher. Die erste Lieferung enthielt auf 42 großen Blättern 105 in der Anstalt von A. Iljin hergestellte und auf gelbgetöntem Papier sauber gedruckte lithographische Reproduktionen von Gemälden, Zeichnungen und Skulpturwerken, in den allermeisten Fällen nach Zeichnungen von den Künstlern selbst, wodurch der Charakter des Ganzen ein sehr vielseitiger und somit interessanter wurde. Denn es wurde die Subjektivität, die Eigenart des Künstlers gewahrt, und so begegnen wir neben der flotten Feder, dem schüchternen Stift, neben Zeichnungen bloß in Konturen, solchen mit Schraffirung und Tuschirung. Einen besonderen Reiz erhielt jede Zeichnung noch dadurch, daß ihr ein Handschriftfaksimile des Künstlers beigegeben war. Was die Herstellung betrifft, so wurde nicht direkt auf den Stein gezeichnet, sondern mit lithographischer Tinte auf Papier und diese Zeichnung dann auf den Stein übertragen.

Die Aufnahme, die der „Autograph" bei dem Publikum fand, war keine entsprechende. Man hatte ein elegantes Album erwartet, das jeden Salon zieren würde, und man erhielt ein unansehnliches, ungefüges, dickes Heft.

Doch die Herausgeber ließen sich nicht entmutigen. In dem Vorwort zur zweiten Lieferung, die im Herbst 1870 erschien, und die auf 45, nunmehr paginirten Blättern, 108 Reproduktionen brachte, (ca. 30 % aller Nummern des offiziellen Kataloges darunter auch solche von architektonischen Entwürfen, mußten die Käufer erst darauf aufmerksam gemacht werden, worin der Wert und der Zweck solcher Ausgaben eigentlich besteht! Die Ausführung der Zeichnungen und der

[1] „Artell" — Arbeitergenossenschaft auf der Basis einer gleichmäßigen Gewinnquotenverteilung und solidarischer Haft.

Reproduktionen war schon eine weit bessere und zeigte deutlich, daß die Künstler, unter denen wir den Trägern der besten Namen von damals und heute begegnen, sich inzwischen fleißig geübt hatten in einer ihnen bis dahin meist noch ungewohnten Manier. Auch der Katalog war dieses Mal rationeller geordnet und redigirt worden. Form und Ausstattung aber der zweiten Lieferung waren dieselben, wie bei der ersten.

Diese zweite Lieferung war leider auch die letzte; aus Mangel an Interesse, das unter solchen Umständen natürlich auch bei den Künstlern selbst gelähmt werden mußte, schlief das Unternehmen ein, und heute ist der „Autograph" nur sehr schwer und eigentlich bloß antiquarisch zu haben.

Aus den Mitgliedern des „Artells", der selbst auch bald auseinanderfiel, ging dann bald darauf der noch heute bestehende „Verein der Wanderaussteller" hervor, insofern, als viele derselben diesem beitraten und die Auflösung des „Artells" und die Bildung des „Vereins" fast zusammenfielen.

Die „Wanderaussteller", die im Jahre 1888 ihre 16. Ausstellung veranstaltet haben, machten zu drei verschiedenen Malen Versuche mit illustrirten Katalogen.

Zum erstenmal 1873 und 1874. Diese beiden Kataloge sind, da sie nur in kleiner Anzahl abgezogen wurden, sehr selten geworden und im Handel gar nicht mehr zu bekommen. Sie waren insofern sehr kostbar, als sie fast nur aus Originalradirungen der ausstellenden Künstler selbst bestanden, welches Reproduktionsverfahren natürlich langsames Arbeiten und teueren Preis bedingte. Jedes der beiden Hefte enthielt 27 bis 28 Radirungen, oft mehrere zusammen auf einem Blatt im Format eines kleinen Quarto. Da die Wanderausstellungen damals nur 50 bis 70 Nummern aufzuweisen hatten, so war jene Zahl eine sehr beträchtliche. Über zwei Lieferungen brachte es also auch diese Publikation nicht.

Die „Wanderaussteller" ließen denn auch auf diesem Gebiete bis 1884 weiter nichts von sich hören. Dann aber machten sie einen neuen Versuch, indem sie zu ihrer 12. Ausstellung abermals einen Katalog herausgaben. Das Verhältnis der Illustrationen oder Reproduktionen zu der Zahl ausgestellter Bilder war wieder ein günstiges, indem nämlich der 40 Seiten starke Katalog, in 8°, 42 Gemälde reproduzirte, bald nach Photographien, bald nach Zeichnungen der Künstler selbst, fast immer aber recht unzulänglich, häßlich, bisweilen gar unsauber.

Die Cliché's waren in dem Rudometowschen „Russischen graphischen Atelier" hergestellt worden. Da nun auch die Redaktion des textlichen Teiles eine sehr flüchtige war, so kann es von diesem Katalog,

der übrigens nur 40 Kopeken kostete und für diesen Preis auch heute noch zu beschaffen ist, heißen: „billig und schlecht".

Ganz anders aber nimmt sich der anläßlich der 16. Ausstellung des Vereins im verflossenen Jahre erschienene Katalog aus, der von dem Künstler A. K. Beggrow zusammengestellt und von der Firma Hermann Hoppe herausgegeben wurde. Die Ausstattung ist eine elegante zu nennen und z. B. eine viel luxuriösere, als die der Dumasschen Kataloge. Und er enthält sehr vieles: ein alphabetisches Register der Aussteller, unter Hinweisung bei jedem einzelnen der Bilder auf die Katalognummer im laufenden Verzeichnis, Adressen der Vereinsmitglieder und der Aussteller, einen Rechenschaftsbericht und eine gedrängte Geschichte des nunmehr siebzehn Jahre bestehenden Vereins; endlich und vor allem aber 65 in der Offizin von Ed. Hoppe und seinem zinkographischen Atelier fast durchweg recht glücklich hergestellte 65 Reproduktionen der ca. 130 Bilder und Bilderchen, die auf dieser Ausstellung figurirten, also 50 %. Die Cliché's wurden zum Teil nach Photographien, zum Teil nach Originalzeichnungen der Künstler gefertigt. Jedes einzelne Blatt bringt in russischer und französischer Sprache den Namen des Autors und die Bezeichnung des Bildes, sowie die Größenverhältnisse des betreffenden Gemäldes.

Hoffen wir, daß der Verein gegenüber dem Erfolge, den dieser letzte seiner Kataloge gehabt, nunmehr fortlaufend alljährlich einen solchen herausgeben werde! ...

(Fortsetzung folgt.)

Korrespondenzen.

Dresden, im Januar 1889.

Wer nur einigermaßen mit der Geschichte der Kunst vertraut ist, wird sich über den Widerstand, den die neueste Richtung derselben, die Wirklichkeitsmalerei, immer noch erfährt, nicht sonderlich wundern. In keiner deutschen Stadt aber dürfte derselbe größer sein als in Dresden, wo die Traditionen der Bendemannschen und Hübnerschen Zeit noch immer nicht überwunden sind und ein großer Teil der Künstler und Kunstfreunde in den biblischen Bildern des Professors H. Hofmann, der vor kurzem erst ein neues Werk, die Begegnung Christi mit dem reichen Jüngling (nach Matthäus 19, 16 ff.), im Kunstverein ausgestellt hat, hochbedeutende Kunstschöpfungen erblickt. Es ist daher hocherfreulich, daß wir hier in der letzten Zeit in denselben Räumen des Kunstvereins mehrere treffliche Proben jener modernsten Schule studiren und sie mit dem genannten Bilde Hofmanns vergleichen konnten. Glücklicherweise waren dieselben auf das sorgfältigste ausgewählt. Sie enthielten nämlich durchaus nichts Anstößiges und hielten sich von jedem Extrem fern, während sie gleichzeitig doch die Absichten der Schule deutlich erkennen ließen. Zuerst erschien eine mit reichlicher Staffage ausgestattete Landschaft Max Liebermanns, eine „holländische Landstraße" darstellend. Zu diesem Werk des ohne Zweifel energischsten und zielbewußtesten unter den Vertretern der neuesten Richtung in Deutschland gesellte sich bald eine Landschaft Bastien-Lepage's, eines der talentvollsten Jünger derselben in Frankreich. Jeder, auch die Gegner der Richtung nicht ausgeschlossen, der diese beiden Bilder unbefangenen Auges betrachtet, muß zugeben, daß in ihnen die erste Grundbestimmung für eine Kunstschöpfung, die Harmonie zwischen Wollen und Können, in nahezu vollendeter Weise erfüllt ist. Wenn sich Liebermann die Aufgabe stellte, das Leben und Treiben in einem holländischen Dorfe, wie es sich an einem Sonntage vollzieht, zu schildern, so ist ihm dies in jeder Hinsicht gelungen. Der Eindruck unbedingter Wahrheit fesselt den Betrachter der Bilder je länger, je mehr. Mit ungezwungener Natürlichkeit bewegen sich die beiden weiblichen Hauptfiguren im Mittelpunkte des Gemäldes; sie heben sich in wunderbarer Weise von dem Hintergrunde ab, der mit einer erstaunlichen Kenntnis der Gesetze der Perspektive angelegt ist. Das Bild hat in Paris großen Beifall gefunden und ist von kompetentester Seite als die beste unter den bisherigen Schöpfungen des Künstlers bezeichnet worden. Dürfen wir unsererseits einem solchen Urteil gegenüber eine bescheidene Ausstellung wagen, so möchten wir darauf hinweisen, daß Liebermann in der Farbe noch nicht jene Sicherheit und Wahrheit gefunden hat, die ihm als Zeichner und Beobachter eigen ist. Wir finden namentlich das Grün seiner Wiesen und Bäume nicht vollkommen der Natur gemäß und müssen bekennen, daß sein französischer Rivale in dieser Hinsicht ihn nicht unbeträchtlich übertrifft. Es liegt ein unbeschreiblicher Zauber über dem duftigen Grün von Lepage's Landschaft, einem Weiher bei Danvillers, seiner Heimat, die sich im Schein der wolkenlosen Sommersonne ausbreitet und in ihrer Einfachheit, — die Gegend ist fast eben — Frische und koloristischen Treue keinen Menschen ahnen läßt, daß Lepage einst Schüler des Alexander Cabanel war.

Zu diesen beiden Hauptvertretern der Wirklichkeitsmalerei fand sich auch Max Stremel, ein geborener Dresdner, der gegenwärtig in München lebt, als dritter im Bunde ein. Er brachte drei Bilder, zwei lesende Kinder in ländlicher Tracht in von hinten durch ein Fenster einfallender Beleuchtung, eine Pariserin, die sich mit einer japanischen Puppe zu schaffen

macht, auf einem eigentümlichen, aber wirkungsvollen graugrünen Hintergrunde, und einen mit minutiöser Sorgfalt ausgeführten Studienkopf eines alten Mannes, der, wenn wir nicht irren, die Jahreszahl 1883 trägt.

Wie mächtig die neue Strömung in München auftritt, kann man aus dem Bilde von Alexander Golz ersehen, der einen alten, durch das hohe Gras dahinschreitenden Bauer darstellte. Wer würde es für möglich gehalten haben, daß derselbe Künstler, der im Jahre 1885 mit einem ganz in Feuerbachs Manier gehaltenen „Christus und die Frauen" debutirte, so rasch in das Lager der Hellmaler übergehen und sich, jede gesuchte akademische Gruppirung vermeidend, schlicht an die einfache Natur anlehnen würde? Was man auf diesem Wege erreicht, kann jeder an den Bildern von Hermann Baisch erkennen. Er hält sich schon geraume Zeit auf der von ihm erreichten Höhe, die ihn als einen der ersten Meister der gegenwärtigen deutschen Landschaft erscheinen läßt, und nötigt uns auch mit seinem großen holländischen Strandbild, das seit einigen Wochen die Räume des Kunstvereins schmückt, Hochachtung vor seinem tüchtigen Können ab. Dagegen finden wir die Landschaften seines Schülers Franz Hochmann, die seit einiger Zeit ziemlich zahlreich im Kunstverein auftauchen, auf die Dauer ermüdend. Sie sind oft recht flüchtig behandelt und entbehren der feineren koloristischen Reize, obwohl sie das Bestreben zeigen, den bei Baisch so anziehenden grauen Silberton der Luft und des Wassers nachzuahmen.

Unter den Werken der Bildhauer ist uns namentlich die Büste einer älteren Dame von der Hand Oskar Rassau's aufgefallen. Sie zählt zu den vorzüglichsten Porträtbüsten, die uns in letzter Zeit bekannt geworden sind, und hält gewiß den Vergleich mit den Arbeiten des gefeierten Donndorf, Professors in Stuttgart, aus, von dem gleichzeitig eine überlebensgroße Büste Bismarcks und Vischers und eine lebensgroße sowie ein Reliefbildnis Bernhard von Nehers ausgestellt waren.

H. A. Lier.

Rom, im Januar 1889.

Ehemalige und zukünftige Rompilger werden ein paar Projekte interessiren, welche kürzlich bezüglich der mit einer Anleihe von 150 Millionen Francs unternommenen Straßenregulirung genehmigt sind. Mit dem Gedanken zu einem dieser Unternehmen hat sich bereits Napoleon I. getragen: es soll in der leoninischen Vorstadt die ganze Häusergruppe zwischen dem Borgo nuovo und Borgo vecchio eingerissen und so schon von der Engelsburg aus der Blick auf die Peterskirche frei werden. Weitere Durchbrüche zu beiden Seiten des neuen Riesenplatzes sollen eine direkte Verbindung mit dem Corso Vittorio-Emanuele, der vom Gesù her auf eine neue Brücke zuführt, und mit dem neuen Quartier jenseits der Engelsburg vermitteln. Es sei hier daran erinnert, daß bekanntlich Bernini, wie eine unter Alexander VII. geprägte Medaille erweist, zwischen die östlichen Enden der elliptischen Kolonnaden des Petersplatzes eine Loggia setzen wollte, neben der nur schmale Zugänge zum Platz offen geblieben waren. Es lag in seiner Absicht also keine Erweiterung des Platzes über den Raum der jetzigen Piazza Rusticucci hinaus. — Wichtige Aufschlüsse hat die archäologische Forschung von einem anderen Projekt zu erwarten: die Arbeiten für den Durchbruch der Via Cavour, die vom Bahnhof westlich bis an den Fuß des Aventin geführt wird, werden in Kürze die Grenze des Forums erreicht haben und hier hoffentlich die antiken Bauten frei legen, welche sich unter der Schuttanhäufung zwischen S. Adriano und dem Tempel des Antoninus und der Faustina verbergen. Ein unsagbares Unheil wird dabei freilich der „Progresso", dieser Moloch, dem Roms altheilige Schönheit geopfert wird, über den ehrwürdigsten Punkt heraufführen: es wird quer über das Forum, von der Via San Lorenzo in Miranda zur Via San Teodoro eine eiserne Brücke geschlagen! — Wenn wir von diesem Akt moderner Barbarei vernommen, interessirt es uns wenig, zu erfahren, daß das monumentale Eingangsthor der Villa Massimi, das kürzlich abgetragen wurde, an der neuen Promenade zwischen Via Nazionale und Via del Quirinale wieder aufgerichtet werden soll, oder daß man Bernini's abgeschmackten Brunnen der Barcaccia restauriren will.

Die Ausgrabungen am Nemisee schreiten rüstig vorwärts und haben für die Rekonstruktion des Artemisheiligtums wiederum wichtige Anhaltspunkte geliefert.

Für die in Rom bei den Regulirungsarbeiten gefundenen Altertümer, welche die kapitolinischen Museen und der Raum des sog. Auditorium des Mäcenas auf dem Esquilin nicht mehr zu fassen vermögen, wird ein neues Museum im Hundertsäulenhofe des Michelangelo im ehemaligen Kloster bei S. Maria degli Angeli errichtet, in dem auch die bisher im botanischen Garten in Trastevere provisorisch geborgenen Schätze untergebracht sind. Den neuesten wichtigen Zuwachs bilden die bei der Anlage der Tiberquais gefundenen Fragmente des marmornen Stadtplanes, dessen Hauptreste bekanntlich in die Treppengewände des kapitolinischen Museums eingefügt sind.

Die Ausstellung von Werken der Keramik

und verwandter Kunstzweige wird nun definitiv am 24. März im Kunstausstellungsgebäude in Rom eröffnet werden und bis zum 3. Juni dauern. Die Teilnahme aus ganz Italien verspricht großartig zu werden: von Mailand bis Cosenza und Tarent, von Treviso bis Palermo hat das Komitee mit Erfolg zu werben gewußt. Von interessanten Anmeldungen seien bis jetzt nur erwähnt diejenigen der Glas- und Mosaikfabriken von Venedig, der Sammlung Tagiasco in Neapel, fast aller öffentlichen und Privatsammlungen von Perugia, Faenza, Urbania, Gubbio und Città di Castello (darunter ein Altar von Luca della Robbia), der Sammlung Colucci aus Tarent, welche antike Vasen und Glasgefäße des fünften Jahrhunderts enthält, der etruskischen Vasen aus Corneto, der japanischen Sammlung des Professor Ragusa in Palermo und vieler anderer. H. H—r.

Bücherschau.

—n. **Manuali Hoepli.** Von diesen in Sedezformat erscheinenden auf Popularisirung der Wissenschaft ausgehenden wohlfeilen Handbüchern sind neuerdings zwei Bändchen ausgegeben, deren Verfasser Alfredo Melani, Professor an der Kunstgewerbeschule in Mailand, die dekorative Kunst und das Kunstgewerbe in ihrer historischen Entwickelung behandelt. Die zahlreichen Abbildungen sind größtenteils den „Kunsthistorischen Bilderbogen" des Seemannschen Verlags entlehnt.

Neue Kunstblätter.

n. **Gustav Eilers** hat kürzlich eine Radirung vollendet, die das Bildnis des Kaisers Wilhelm II. in etwa drei Viertel Lebensgröße wiedergiebt (Verlag von Paul Bette, Berlin). Das Blatt hat nahezu dieselbe Größe wie die kürzlich von uns angezeigte Radirung von Girardet; die Behandlung ist eine farbigere, im einzelnen mehr durchgeführte. Der Kaiser erscheint als Brustbild in der gestickten Generalsuniform, der Ausdruck des Kopfes ist ernster und strenger als auf dem Girardetschen Blatte. Der Preis für gewöhnliche Abdrücke beträgt 24 Mark.

Kunstunterricht und Kunstpflege.

—x. **Aus Sachsen** schreibt man der „Köln. Zeitung" bezüglich des Aufblühens der gewerblichen Fortbildungsschulen: „Besonders erfreulich ist es, daß unsere gewerblichen Schulen weit mehr, als es früher der Fall war, es sich angelegen sein lassen, auf Veredlung der Geschmacksrichtung bei der Herstellung von Erzeugnissen des Groß- und Kleingewerbes hinzuwirken. Die letzte in Dresden abgehaltene Ausstellung gewerblicher Schulen Sachsens hat in dieser Hinsicht entschiedene Fortschritte gegen früher erkennen lassen. Gleichwohl kommen unter den Erzeugnissen, namentlich der Weberei, noch Dinge vor, die ein Gefühl des Bedauerns erwecken und zu der Frage drängen: „Wie ist es möglich, daß heute noch dergleichen Sachen gemacht und auf den Markt gebracht werden!" Es ist daher sehr dankenswert, daß das königliche Ministerium des Innern in vertraulichen Mitteilungen die sämtlichen gewerblichen Schulen Sachsens und deren Leiter auf Geschmacksverirrungen hat aufmerksam machen lassen, die auch bei jener Ausstellung noch zu Tage getreten sind. Einiges daraus, was auch für die weiteren Kreise der kaufenden Bevölkerung beachtenswert erscheint, sei hier, selbstverständlich unter Verschweigung der beteiligten Anstalten, um der Sache willen wiedergegeben. Getadelt wird zunächst unter den gewählten Mustern das einer Tischdecke, für deren Untergrund ein satter Orangeton gewählt war, während die Zeichnung durchweg in kräftigem Grün gehalten war; ferner ein Entwurf für einen Kleiderstoff, bestehend in absichtlich möglichst natürlich dargestellten Pferdehufeisen als Streumuster; eine Bacchantengruppe als Mittelstück einer Serviette, gerade an derjenigen Stelle, an welcher die Serviette ihrem Zweck am meisten dient; Damenstrümpfe mit Pferdeköpfen als Streumuster u. dergl. Unendlich schwer scheinen sich unsere Damen von Blumengewinden auf Ruhekissen in mangelhafter Zeichnung und Farbengebung, aber recht plastischer Darstellung, trennen zu können. Manches, was das Geschäftsleben — leider! — zur Zeit noch fordert, sollten wenigstens die gewerblichen Schulen verabscheuen, ihre Zöglinge zu lehren. Dahin sind zu rechnen: Schiffe mit vollen Segeln als Schreibzeuge, Regenschirme als Streichholzbehälter, Federhalter mit rollender, klappernder Kugel in der Spitze, Messer und Gabeln mit blumenverzierten Griffen und anderen Widersinnigkeiten. Schon darin liegt ein Fortschritt, daß man auf diese Dinge von obenher achtet und aufmerksam macht. Die guten Früchte werden auch fernerhin nicht ausbleiben.

— tt. **Aus Karlsruhe.** Staat und Stadt sind bemüht, das hiesige Kunstleben zu fördern, alljährlich finden an den Gebäuden der Großherzoglichen Kunstschule Erweiterungsanlagen statt, um der jetzt auf bereits hundert Schüler gekommenen Anstalt die nötigen Räumlichkeiten zu bieten. Durch Berufung von Johann Kaspar Ritter vom Frankfurter Städelschen Kunstinstitute wurde eine neue Professur für Malerei an der hiesigen Kunstschule gegründet und die Malklassen der Professoren Ferdinand Keller und Karl Hoff auf deren Wunsch nunmehr Professor Ritter übergeben, so daß die beiden Erstgenannten jetzt nur noch ihre Meisterateliers haben. — Die Stadtbehörde läßt unweit der Großherzoglichen Kunstschule einen Neubau nach den Plänen von Oberbaurat Heinrich Lang ausführen, der zur Aufnahme von Malerateliers dienen soll, die einem oft von den hiesigen Malern ausgedrückten Wunsche entsprechend vermietet werden sollen.

Konkurrenzen.

— **Das Nationaldenkmal für Kaiser Wilhelm.** Der „Reichs-Anzeiger" veröffentlicht im amtlichen Teile folgendes Preisausschreiben:

Nach den Beschlüssen des Bundesrats und des Reichstages soll dem hochseligen Kaiser Wilhelm, dem Gründer des Reichs, von Reichs wegen ein Denkmal errichtet werden. Die Entscheidung über Platz und Gestalt dieses Denkmals soll durch eine Preisbewerbung vorbereitet werden.

Das Ausschreiben, welches für diese Preisbewerbung hiermit ergeht, hat den Zweck, diejenigen Anforderungen, welche an ein des Andenkens des großen Kaisers würdiges, den Anschauungen des deutschen Volkes entsprechendes Denkmal erhoben werden müssen, so weit festzustellen, daß auf Grund der Ergebnisse zum mindesten über den Platz des Denkmals Entscheidung getroffen, über die Gestaltung des Denkmals selbst aber, soweit darüber nicht gleichzeitig entschieden wird, noch ein weiterer Wettbewerb herbeigeführt werden kann. Es bleibt daher vorbehalten, nach dem Abschluß der gegenwärtigen Bewerbung in der Beschränkung auf einen kleineren Kreis von Künstlern, zu welchen aber jedenfalls die Sieger in der gegenwärtigen Bewerbung gehören sollen, ein zweites Preisausschreiben zu erlassen.

Die Bedingungen der Preisbewerbung lauten:

Zu der Preisbewerbung werden nur solche Vorschläge zugelassen, welche auf einen der nachbezeichneten, in der Stadt Berlin gelegenen Plätze sich richten. Diese Plätze sind:

- die Schloßfreiheit, sei es mit, sei es ohne Einschränkung des sie begrenzenden Wasserlaufs,
- ein Platz in der verlängerten Achse der Straße Unter den Linden auf der Ostseite der entsprechend zu verbreiternden Schloßbrücke,
- der Opernplatz,
- der Pariser Platz,
- der Platz vor dem Brandenburger Thore,
- die Charlottenburger Chaussee bis zur Siegesallee, oder die Siegesallee vom Königsplatz bis zur Charlottenburger Chaussee, in beiden Fällen unter ent-

sprechender Einschränkung der angrenzenden Partanlagen,

der Königsplatz.

In Betreff der Art des Denkmals sind den Bewerbern keine Schranken gezogen; sie können die Bildhauerkunst oder die Baukunst oder beide zusammen, sei es mit, sei es ohne Heranziehung der Malerei, dafür in Anspruch nehmen.

Die Bewerbung soll nur durch Skizzen erfolgen, welche in Zeichnungen oder in Modellen oder in beiden zugleich bestehen können.

Zeichnerische Vorlagen sollen in einem Grundrisse und zwei Ansichten des ganzen Denkmals nach dem Maßstabe 1:100 sowie in einer perspektivischen Darstellung bestehen. Zeichnerische Vorlagen sind notwendig, wenn es sich um architektonische Entwürfe handelt.

Modelle sollen bei architektonischen Entwürfen nach dem Maßstab 1:50, bei bildhauerischen Entwürfen nach dem Maßstab 1:10 hergestellt sein. Modelle sind notwendig, wenn es sich um bildhauerische Entwürfe handelt.

In allen Fällen ist ein Lageplan nach dem Maßstab 1:200 beizufügen.

An der Preisbewerbung können lediglich Angehörige des deutschen Reichs, ohne Rücksicht auf ihren Wohnsitz im Inlande oder Auslande, teilnehmen.

Die Entwürfe dürfen nur mit einem Kennwort oder Motto bezeichnet sein. Namen und Wohnort des Künstlers sind in einem mit derselben Bezeichnung versehenen, festgeschlossenen Briefumschlag beizufügen.

Die Einlieferung der Entwürfe muß bis zum Mittwoch den 4. September d. J., mittags 12 Uhr, erfolgt sein.

Die Stelle, an welche die Einlieferung zu erfolgen hat, wird besonders bekannt gemacht werden.

Verspätete Sendungen sind von der Bewerbung ausgeschlossen.

Für die rechtzeitig eingegangenen Sendungen wird auf Wunsch eine Empfangsbescheinigung erteilt. Eine etwaige Versicherung der Sendungen für die Zeit von der Einlieferung bis zum Rückempfang ist den Eigentümern überlassen.

Das Preisgericht besteht aus 14 Mitgliedern, und zwar sollen sieben dem Bundesrat oder Reichstage angehören, die sieben anderen künstlerische Sachverständige sein.

Die Veröffentlichung der Namen der Mitglieder bleibt vorbehalten. An Stelle verhinderter oder ausgeschiedener Mitglieder wird die Reichsverwaltung andere Personen berufen.

Für die beiden nach dem Urteile des Preisgerichts besten Lösungen werden

zwei Preise von je 10000 M.,

für die vier nächstbesten Lösungen

vier Preise von je 3000 M.

ausgesetzt. Gegen Zahlung der Preise erwirbt die Reichsverwaltung das Recht, über die Entwürfe und deren Inhalt zu verfügen.

Sämtliche Entwürfe sollen öffentlich ausgestellt werden. Nach dem Schluß der Ausstellung werden die mit einem Preise nicht bedachten Entwürfe gegen Aushändigung der Empfangsscheine zurückgegeben; Einsendern, welche im Inlande wohnen, werden sie, auf Wunsch und auf eigene Gefahr, portofrei zurückgesandt.

H. A. L. **Preisausschreiben.** Die Redaktion des in Dresden erscheinenden Familienblattes „Universum“ wünscht für ihr Unternehmen geeignete Kunstblätter zu erlangen und ladet daher die gesamte Künstlerschaft zu reger Beteiligung an ihrem Preisausschreiben ein. Für zwei Bilder in farbiger Ausführung, welche jedoch die Zahl von höchstens sechs Farben nicht überschreiten darf, in der Größe von 0,22 m : 0,30 m, setzt sie einen Preis von 700 M. aus. Weitere zwei Preise von je 200 M. sind für ein einfarbiges Bild (grau in grau) von gleicher Größe bestimmt. „Die einzureichenden Arbeiten sollen Figurenbilder sein, welche das Leben der Gegenwart von der heiteren, liebenswürdigen und humoristischen Seite vorführen und den Beschauer nicht nur durch schöne Linien und Kolorit erfreuen, sondern ihn auch durch erzählenden Gehalt oder fesselnde Handlung anziehen, beschäftigen und anregen. Die Wahl des Stoffes ist dem Künstler überlassen, doch sind rein landschaftliche Darstellungen und Stillleben von der Konkurrenz ausgeschlossen.“ Als Preisrichter fungiren die Herren Hofrat Professor Pauwels, Professor J. Scholz und Architekt A. Hauschild. Die Ablieferung der Arbeiten muß bis Sonnabend den 30. März 1889 erfolgen. Die näheren Bestimmungen sind mitgeteilt in Heft 13 des 3. Jahrgangs der Zeitschrift.

Personalnachrichten.

x **Von dem Vorstande der Großherzogl. Kunstschule in Weimar** geht uns eine Berichtigung unserer Notiz zu, welche die Anstellung von Prof. Heilbut meldete. Danach bekleidet Professor Heilbut keine Lehrstelle an der Akademie, sondern hält nur im Einvernehmen mit der genannten Anstalt seine Vorlesungen in den Räumen derselben.

Sammlungen und Ausstellungen.

H. A. L. **Für die Königl. Gemäldegalerie in Dresden** ist das neueste, aber durch die Beschreibung der Zeitungen schon allbekannt gewordene Bild Eduard Grützners: „In der Klosterbibliothek“ angekauft worden. Der Preis des Bildes soll sich nach einer Meldung der „Dresdener Nachrichten“ auf 6000 M. belaufen.

O. M. **Im Königl. Kunstgewerbe-Museum zu Berlin** ist am 1. Februar eine Sonderausstellung eröffnet, welche den ganzen Lichthof füllt. Dieselbe enthält auf der Ostseite Aufnahmen, Zeichnungen und verwandtes Material, auf der Westseite ausgeführte Kunstarbeiten. Im Auftrage des Königl. Kultusministeriums sind ausgestellt die Meßbildaufnahmen des Regierungs- und Baurats Dr. Meydenbauer, photographische Blätter von ungewöhnlicher Größe und Schärfe aller Einzelheiten, durchweg nach hervorragenden Bauwerken deutscher Kunst, welche als Grundlage dienen zur Herstellung genauer Aufnahmen und Pläne, die nach einem zu großer Einfachheit durchgearbeiteten Verfahren direkt aus den Bildern abgemessen werden können. Neben den sachlich sehr wirksamen Photographien sind auch die Aufnahmen sowie die hierzu dienenden Hilfszeichnungen ausgestellt. — Architekt Otto Rieth hat gegen 150 dekorative Entwürfe ausgestellt, welche zumeist einzelne Bruchteile, Arkaden, Pavillons, Brunnenanlagen und Ähnliches darstellen, daneben Entwürfe für dekorative Ausmalung in prospektivisch wirkender Phantasiearchitektur, ferner figürliche Studien und einzelne Aufnahmen älterer Malereien. — Maler Ernst Jordan hat gegen 150 farbige Aufnahmen und Studienblätter ausgestellt, sämtlich nach italienischen Vorbildern. Die antiken Wandmalereien von Pompeji sowie die Renaissancedekorationen von Rom, Mantua und Verona haben das Material gegeben. — Von dem Kronprinzen Rudolf von Österreich ist dem Museum eine Mustersammlung von Holzschnitten aus dem unter seinem Protektorat veröffentlichten Werk „Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild“ überwiesen. Die 30 Blätter enthalten meisterhafte Darstellungen aus allen Gebieten des Lebens und der Kunst. — Die Kunststickerei Frl. Jörres in München hat große gestickte Wandteppiche und eine reiche Auswahl von kleineren Arbeiten ausgestellt, ebenso die Kunststickerei Frau Bender in Wiesbaden einen Schrank voll Nadelarbeiten. — Den größeren Teil der Westseite füllt die Sammlung chinesischer Kunstarbeiten aus dem Besitze des kaiserlichen Gesandten in Peking von Brandt; dieselbe enthält vorwiegend ältere Arbeiten in Bronze, Kupfer, Email und Porzellan, auch eine Gruppe von Waffen und Holzarbeiten.

Vermischte Nachrichten.

*** **Die Rottmannschen Fresken unter den Arkaden des Münchener Hofgartens,** welche stark gelitten haben, sollen auf Befehl des Prinzregenten von dem Maler August Spieß wiederhergestellt werden.

— **Die Pariser Ausstellungsbauten.** Ueber den Stand der Bauten für die Pariser Weltausstellung zu Beginn des Jahres wird aus Paris berichtet: Selbst abgesehen von dem eisernen Riesenbau des Eiffelthurmes, der noch vor Ablauf dieses Monats die Höhe von 270 Metern erreichen soll, kann man auch die übrigen Palastbauten für die Ausstellung nicht ohne das Gefühl des Staunens über die Summe von Arbeit betrachten, die da binnen dritthalb Jahren geleistet

worden ist und die unter anderen Umständen gewiß fünf bis sechs Jahre erfordert hätte. Auf dem Marsfelde sind es besonders die beiden Kuppeldome der Paläste für die freien und schönen Künste, die vor allem in die Augen fallen. Beide werden mit farbigen emaillirten Fayencezlegeln, die schuppenartig übereinandergelegt werden, bedeckt, und es wird dies die umfangreichste architektonische Dekoration in Fayence sein, die es bisher gegeben hat. Im Sonnenschein werden diese beiden Kuppeln einen großartigen Anblick darbieten. Der größte Teil dieser Arbeit ist schon vollendet. In dem Dome des Industriepalastes werden die Ziegelwände gleichfalls mit Fayencen und überdies mit kräftig modellirten Reliefs bekleidet. Im Industriepalaste selbst sind mehrere Säle und Galerien schon fertig, namentlich die leichten und luftigen Portale in japanischem Stil, die aus einer Abteilung in die andere führen. In der Maschinenhalle sind die Fundamente für die Maschinen in vier Reihen gelegt, deren jede 400 Meter lang ist. An jeder Seite des Marsfeldes bilden die verschiedenen Pavillons und Hallen zwei malerische Avenuen, deren jede sich einen Kilometer lang hinzieht. Ein lebendiges Bild des Orients wird die sogenannte Gasse von Kairo mit ihren mannigfaltigen und unregelmäßigen arabischen Bauten bieten. Im Garten des Trocadero werden mehr als vierzig Gewächshäuser, leichte Bauten von Eisen und Glas, für die Ausstellung der lebenden tropischen Pflanzen errichtet. Auf dem Quai d'Orsay erheben sich schon die Galerien für die Agrikulturausstellung und ziehen sich bis zur Esplanade der Invaliden hin. In der Mitte dieser Galerien befindet sich ein monumentaler Prachtbau für die Ausstellung der Nahrungsmittel und vor demselben die Halle für die Produkte der See- und Flußfischerei. Gegenwärtig wird vor dem Palais d'Orsay das kolossale Gerüst des Hauptportals der Ausstellung aufgestellt, das eine Höhe von fünfzehn bis zwanzig Metern erhalten wird. Auf der Esplanade der Invaliden sind die Bauten für Algier und Tunis im großen und ganzen fertig, ebenso die höchst charakteristischen und originellen Pavillons für die Ausstellungen der Kolonien und Protektoratgebiete, wie Anam, Kambodscha, Tonking, Madagaskar, Kochinchina. Ein imposanter Bau, der gleichfalls auf der Esplanade der Invaliden steht, ist das Palais des Kriegsministeriums, wie überhaupt die Esplanade eine der großartigsten Partien der Ausstellung zu werden verspricht.

—u. **Arthur Fitger** hat kürzlich im Saale des sog. Rutenstifts zu Bremen im Auftrage des Herrn L. Rutenberg daselbst ein Reihe von Wandgemälden vollendet und damit die Stadt um eine weitere Sehenswürdigkeit bereichert. In sieben Temperagemälden stellt der Künstler die Werke der Barmherzigkeit dar und zwar in einer sittenbildlichen Auffassung. So hat er das Liebeswerk, Durstige zu tränken, veranschaulicht durch einen jungen Landsknecht, der dem verwundeten Kameraden im Helm Wasser herbeiholt. Ein Ackersmann, der von seiner Pflügerarbeit ausruht und mit einer wandernden Zigeunerin nebst deren Kinde sein Brot teilt, illustrirt die Speisung der Hungrigen u. s. w. Diese Gemälde sind von reichen Flachornamenten eingefaßt, die Decke des Saals ist mit strengem Flachornament geschmückt. Die Entwürfe zu diesem Schmuckwerk rühren von Heinr. Fette her. Sie bekunden ebenso durch die Fülle der Formen wie durch die weiche Harmonie der Farben das reiche Talent des jungen Künstlers, der durch den Plafond des Stadttheaters bereits die Aufmerksamkeit auf sich zog.

—x. **Der Rechtsstreit zwischen dem Maler Jan van Beers und dem Kunsthändler Roland-Baudouin** ist kürzlich vor dem Gerichtshofe zu Antwerpen zur Entscheidung gekommen. Van Beers hatte den Händler vor dem Gerichtshof von Brügge angeklagt, Bilder verkauft zu haben, die von anderer Hand mit seiner Unterschrift versehen waren. Der Kunsthändler dagegen hatte als Entlastungszeugen mehrere ehemalige Schüler Van Beers' berufen, die jetzt mit ihrem Meister entzweit sind und die zu allgemeinem Erstaunen aussagten, daß es der Meister selbst sei, der sein eigener Fälscher geworden, indem er seine Unterschrift auf Bilder setzte, die er nie gemalt. Die Sache war für Van Beers äußerst peinlich, doch bekommt sie ein anderes Gesicht nach dem Urteil, das der Antwerpener Gerichtshof nunmehr gefällt hat. Der Kunsthändler hatte nämlich, in Brügge freigesprochen, nun seinerseits den Maler in Antwerpen auf Entschädigung verklagt. Der Gerichtshof, um klar zu sehen, hatte schon im Juli angeordnet, daß die fraglichen Bilder ihm vorgezeigt würden und daß der Kunsthändler deren Ursprung bekannt gebe. Der Gerichtshof stellte jetzt fest, daß Jan van Beers vergeblich wiederholt diese Aufforderung an Roland-Baudouin gerichtet hat und daß dieser letztere vor allem die Pflicht hatte, dem Gericht mitzuteilen, von wem er die angeblich gefälschten Bilder erhalten habe. Statt dessen habe Roland-Baudouin die Bilder um einen niedrigen Preis nach England verkauft und der englische Käufer sei nicht zu ermitteln gewesen. Infolge dieser Hindernisse, die Herr Roland-Baudouin selbst „mit unbegreiflicher Leichtfertigkeit“ dem Nachweis der Wahrheit entgegenstellt, zu welchem Behuf der Künster vergeblich die sachmännische Untersuchung der Bilder gefordert hat, beschloß der Gerichtshof, den Bilderhändler mit seiner Klage auf Entschädigung abzuweisen und verurteilte ihn in die Kosten. In der Begründung des Urteils, die der „Figaro“ abdruckt, sagt der Gerichtshof, „daß die einzigen Zeugen gegen Van Beers sind: eine Person, die überwiesen ist, ein gerichtlich als gefälscht erklärtes Werk Van Beers, das er von Roland-Baudouin selbst hatte, als echt verkauft zu haben, und zwei Maler, die einst mit Van Beers befreundet, jetzt im ernstesten Zerwürfnis mit ihm leben und, indem sie sich als die Urheber der fraglichen Bilder kundgaben, ein persönliches Interesse daran hatten, zu behaupten, daß Van Beers' Signatur von ihm selbst oder mit seiner Einwilligung beigefügt wurde, folglich diese Zeugenaussagen nur mit der größten Vorsicht aufzunehmen sind.“ Auch sei es „unwahrscheinlich, daß Van Beers, ein Künstler von Ruf, unbekümmert genug um seine Interessen gewesen, um gutwillig seine Unterschrift auf Bilder zu setzen oder setzen zu lassen, die er weder gemalt, noch vollendet, noch retouchirt hatte.“ Andererseits „wenn es auch wahr wäre, was übrigens anerkannt zu sein scheint, daß Van Beers ehemals mit Hilfe seiner Mitarbeiter gearbeitet habe, so hat er damit nur, mit Recht oder Unrecht, das Beispiel vieler älterer und neuerer Maler befolgt.“

—x. **Der Düsseldorfer Malkasten** wird bei seinem diesjährigen Maskenfeste zu Fastnacht den Besuch Dürers in Venedig zum Leitmotiv machen. Karl Gehrts, der den Gedanken angeregt hatte, hat inzwischen bereits die Skizzen zu den Figuren und Gruppen entworfen, und es läßt sich erwarten, daß das Fest einen überaus prächtigen und malerischen Anblick gewähren wird.

Vom Kunstmarkt.

—u. **Berliner Kunstauktionen** (R. Lepke). Die Versteigerung der Gérardschen Gemäldesammlung aus Wiesbaden am 22. Januar hat keine besonders bemerkenswerten Resultate ergeben. Das höchste Gebot erzielte ein wenig geschätzter, in der Kunstgeschichte als Kopist Dürers bekannter Nürnberger Maler des 17. Jahrhunderts, Johann Christian Ruprecht, mit einem Tode Mariä (2850 M.). Das nächsthöchste Gebot wurde auf ein gutes Bild der Venezianischen Schule, das Tizian zugeschrieben wird, männliche Halbfigur, mit 2745 M. abgegeben. Ein männliches Bildnis von Innocenzo da Imola brachte 1200 M., ein Stillleben von Michel Angelo Pace 1340 M. — Glänzender war der Erfolg einer anonymen Versteigerung kunstgewerblicher Gegenstände vom 23. Januar. Ein japanischer Säbel mit Elfenbeinscheide und Elfenbeingriff mit figürlichen Darstellungen erzielte 700 M., ein Paar Löffel von Limousiner Email 1165 M., ein silbervergoldetes Trinkgefäß in Form eines galoppirenden Einhorns (16. Jahrh.) 1190 M.

Berichtigung.

Bei der Besprechung des Lehrsschen Kataloges durch W. Schmidt soll es „Kunstchronik“, Spalte 232, Zeile 7 von oben heißen: **1420** statt 1430.

Zeitschriften.

Blätter für Kunstgewerbe. Bd. XVIII 1. Heft.
Kunstgewerbliche Encyklopädie in Bildern. Von Dr. A. Jele. — Ein Veteran des Kunstgewerbes J. B. Dalhoff. — Glasvase mit Bronzemontirung, entw. von J. Storck, aus-

gef von v Spaun. — Salonschrank, entw. von A Trotscher, ausget von H. Trotscher – Schmuckschale, entw und getrieben von F Lischka – Monstranz in Silber, gotisch, 16. Jahrhundert Aus dem Kapuzinerkloster in Wien — Schutzdecke und Besatzspitze. Klöppelarbeit aus dem Centralspitzenkurse in Wien.

Anzeiger für schweizerische Altertumskunde. 1889. Nr. 1.
Friedrich Salomon Vogelin† Von J. R Rahn — Vorrömische Gräber im Kanton Zürich. (Forts.) Von J. Heierli. — Römische Toteninschrift. Von Schneider — Ueberreste einer römischen Villa in Neuveville. Von Dr. V. Gross. — Beiträge zur Geschichte des schweizerischen Wohnbaues. Von J. Hunziker. (Mit Abb.)

The Magazine of Art. Februar 1889.
Art in the theatre. Von Aug. Harris. (Mit 2 Abb.) — Art patrons. Von F. Mabel Robinson. (Mit 1 Abb.) — Early Irish Art. Von J. Romilly Allen. (Mit 3 Abb.) — The institute of painters in oil colours. (Mit 4 Abb.) — Egyptian textils at South Kensington. Von Francis Ford (Mit 8 Abb.) — The portraits of Dante Gabriel Rossetti III. Von William M. Rossetti. (Mit 2 Abb.) — Illustrated Journalism in England: Its Rise II. Von N. C. Williamson. (Mit 3 Abb.)

Jahrbuch der Königl. preuss. Kunstsammlungen. X. Band. 1. Heft.
Albrecht Dürers Madonna mit der Nelke. Von Henry Thode. (Mit Lichtdruck.) — Die Basilika des heil. Martin in Tours und ihr Einfluss auf die Entwickelung der kirchlichen Bauformen des Mittelalters. Von G. Dehio. (Mit 1 Abb.) — Desiderio da Settignano und Francesco Laurana: Die wahre Büste der Marietta Strozzi. Von W. Bode. (Mit 2 Abb.) — Ludwig von Siegen, der Erfinder des Schabkunstverfahrens. Von Paul Seidel. (Mit 2 Abb.) — Lodovico III. Gonzaga, Markgraf von Mantua, in Bronzebüsten und Medaillen. Von W. Bode. (Mit 5 Abb.)

Die graphischen Künste. 6. Heft.
Die Liechtenstein-Galerie in Wien. Von W. Bode. (Forts.) (Mit 4 Rad. und 4 Abb. im Text.) — Der Kupferstecher Rudolph Stang. Von Georg Galland. (Mit 4 Kupferstichen.)

Chronik für vervielfältigende Kunst. Nr. 8.
Neue Radirungen und Kupferstiche Von R G. — Die graphischen Künste auf der Wiener Jubiläumsgewerbeausstellung. Von O. Volkmer.

Inserate.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von August Pries in Leipzig.

24. Jahrgang. 1888/89.

Kunstchronik

Nr. 19. 14. Februar.

Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

Herausgeber:

Carl v. Lützow und Arthur Pabst

Wien Theresianumgasse 25. — Köln Kaiser-Wilhelmsring 22a.

Expedition:

Leipzig: E. A. Seemann, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. Kühl, Jägerstr. 73.

Die Kunstchronik erscheint von Oktober bis Ende Juni wöchentlich, im Juli, August und September nur aller 14 Tage und kostet in Verbindung mit dem Kunstgewerbeblatt halbjährlich 6 Mark, ohne dasselbe ganzjährlich 8 Mark. — Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile nehmen außer der Verlagsbandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler in Leipzig, Wien, Berlin, München u. s. w. an.

Heft 5 der Zeitschrift für bildende Kunst erscheint am 21. Februar.

Russische illustrirte Kataloge.

Von J. Norden.

(Schluß.)

Neben diesen soeben besprochenen sechs Katalogen haben wir es mit ebensovielen anderen zu thun, die aus rein privater Initiative hervorgegangen sind und alle Beachtung verdienen. Vor allem ist da Herr N. Ssobko zu nennen, der ungemein thätige Kunstkritiker und Kunsthistoriker, der als Sekretär der „Kaiserl. Gesellschaft zur Förderung der Künste" die Möglichkeit hat, seine reichen Kenntnisse auch praktisch zu verwerten.

Ihm gebührt vor allem das Verdienst, den bedeutendsten und besten illustrirten Katalog herausgegeben zu haben, den wir bisher besitzen.

Es ist das der große 18 1/2 Bogen starke Katalog (in zwei Sprachen, russisch und französisch), der 1882 anläßlich der „nationalrussischen Industrie- und Kunstausstellung" zu Moskau erschien, der fünfte Katalog überhaupt in der Reihe der bisher edirten und mit den früheren Arbeiten dieser Art nicht zu vergleichen.

Viele Liebe zur Sache, große Ausdauer und Geduld setzte diese Arbeit voraus; ganz abgesehen von den Kenntnissen und Fähigkeiten und natürlich auch von den Geldmitteln, welche der Kunstmäcen, Akademiker M. Botkine hergab. Denn der Herausgeber hatte mit gar vielen Hindernissen zu kämpfen, von denen nicht gerade die kleinsten diejenigen waren, welche die Künstler selbst ihm in den Weg legten.

Immerhin erschien aber der Katalog, unter dem Titel: „25 ans de l'art russe (1855—80). Catalogue illustré de la section des beaux-arts à l'exposition nationale de Moscou, en 1882. Rédigé par N. Ssobko, édité par M. Botkine. St. Petersbourg 1882" noch rechtzeitig, d. h. mitten während der Ausstellung, und war so bald vergriffen, daß noch im selben Jahre eine zweite, beträchtlich verbesserte und vermehrte Auflage nötig wurde, die einen ganzen Bogen mehr Illustrationen enthält.

Gehen wir zu seiner Beschreibung über. Das Format ist größer als das der Dumasschen, was die Aufnahme auch komplizirterer Bilder ermöglichte: es ist ein 8° imp. Das vortreffliche, starke, zart gelbgetönte Papier ist unter Aufsicht des Herrn Schneider eigens für diese Ausgabe in der „Expedition zur Anfertigung von Staatspapieren" hergestellt worden. Hier auch wurden die Illustrationen durch die Herren Scamoni und Chesterman, unter Beteiligung des Photographen Tschischow und des Lithographen Alexejew reproduzirt. Der schöne Textdruck endlich ist in der Typographie des Herrn Staßjulewitsch ausgeführt worden: lauter bestrenommirte Namen.

Von den 282 Nummern, die der Band auf elf Bogen enthält (die Ausstellung selbst wies ca. 950 Nummern auf) sind über 150 von den Autoren der Originalwerke oder von anderen Künstlern gezeichnet worden, die übrigen aber wurden nach den Blättern der ersterwähnten Kataloge von 1869, 1870, 1873 und 1874 reproduzirt, sowie auch den Tafeln des Organs des Architektenvereins „Sodtschi" (= „Der Baumeister", 1872—81) entlehnt. Nicht alle Illustrationen sind gleichwertig, was sich durch die große

Hitze des Sommers 1882 und die Schnelligkeit, mit der gearbeitet werden mußte, erklärt. Beides wirkte auf den Gang der photolithographischen Arbeiten ein. Außerdem aber genügten die Künstler, die oft der Methode noch unkundig waren, nicht ganz den entsprechenden Forderungen. Doch gewöhnten sie sich bald daran, und da die Herren Scamoni und Chesterman alles thaten, was in ihren Kräften stand, so überwiegt, namentlich in der zweiten Auflage, das Vortreffliche und Gute weitaus das Mittelmäßige und Ungenügende.

Einer eingehenden Vorrede, die die Geschichte des Unternehmens schildert, schließt sich der Katalog der Moskauer Kunstausstellung an, gleichzeitig alphabetisch und sachlich geordnet, indem er nach einander die Werke der Ölmalerei, Zeichnungen, Stiche, Radirungen, Skulpturen, endlich architektonische Entwürfe und Pläne aufführt. Auch hierin erweist er sich weit reichhaltiger als die meisten ausländischen; denn wenn er einerseits ca. 30% alles dessen reproduzirte, was auf der Ausstellung vorhanden war, so berücksichtigte er andererseits auch solche Zweige der bildenden Künste, denen wir in den Katalogen des Westens in der Regel gar nicht begegnen.

Ein glücklicher Gedanke des Herrn Ssobko war es ferner, daß er auch biographische Notizen über die auf der Ausstellung oder im Katalog vertretenen Künstler veröffentlichte, was wir bei Dumas, Blackburn u. a. ebenfalls vermissen, während die Berliner Kataloge wenigstens Titel und Adresse des Ausstellers zu geben pflegen. Auf Vollständigkeit können diese Notizen natürlich nicht Anspruch machen, aber immerhin erhalten wir über Geburts- resp. auch Todesjahr, den künstlerischen Entwickelungsgang, den Zeitpunkt der Veröffentlichung der Hauptwerke, in den allermeisten Fällen genügende Auskunft.

Das alles bildet den ersten Teil des Bandes; der zweite besteht dann aus den Illustrationen (166 Zeichnungen und Skizzen nach Ölgemälden, 25 Reproduktionen von Zeichnungen, Stichen und Aquarellen, 34 Werke der Skulptur und 30 architektonische Nummern) denen ein Namensverzeichnis vorausgeschickt worden ist. Hier ist auch jedesmal die Quelle angegeben, woher die Zeichnung stammt, d. h. ob sie den obenerwähnten Albums entlehnt, oder eigens für diese Ausgabe angefertigt worden ist. Vorhanden sind alle namhaften Künstler seit Anfang der fünfziger Jahre.

Dem allen gegenüber nimmt sich der Preis von 1 Rubel 50 Kop., für den, wenn ich nicht irre, der Katalog auch jetzt noch zu haben ist, geradezu lächerlich niedrig aus.

*

Herr Ssobko, der mit demselben seine Befähigung für derartige Arbeiten glänzend bethätigt hatte, sowohl was Kenntnisse betrifft, als auch hinsichtlich der Gewissenhaftigkeit und der Zweckmäßigkeit, mit der er das Ganze anlegte — stellte uns gleichzeitig in Aussicht, daß er noch eine ganze Reihe von illustrirten Katalogen zu verschiedenen Privatsammlungen und Galerien, sowie historisch-statistische für besondere Epochen, z. B. für die Zeit Katharina's II., Alexanders I. und Nikolaus' I. zu veröffentlichen gedenke.

Leider ist bisher keiner dieser Kataloge erschienen, wohl aber haben wir Herrn Ssobko noch drei weitere Ausstellungskataloge zu verdanken.

Bereits in demselben Jahre 1882 erschien anläßlich der Ausstellung zum Gedächtnis an den im Mai verstorbenen bedeutenden Genremaler **Perow** ein vortrefflicher Katalog unter dem Titel „Catalogue illustré de l'exposition posthume des oeuvres de Peroff (1834—1882). Contenant 20 réproductions d'après les dessins de M. M. Kramskoi, Morozoff, Savitzki et Mlle. Sobko, et une courte notice biographique sur l'artiste. Rédigé et édité par N. Sobko. St. Pétersbourg 1882. Prix: 1 Fr. 50 c." Der Titel dieses abermals zweisprachigen, in Format, Ausstattung und Herstellungsart dem vorerst beschriebenen ganz analogen, zwei Bogen starken Katalogs ist so erschöpfend, daß ich nichts weiter hinzuzufügen habe, als daß die Redaktion des Textes wieder eine sehr sorgfältige ist. Überall ist auch das Datum der Entstehung der Bilder sowie der Name des Besitzers angeführt. Im ganzen weist der Katalog circa 200 Nummern auf; illustrirt wurden also nur 10%.

Der nächste Ssobko'sche Katalog erschien 1886 und war abermals aus Anlaß einer Einzelausstellung entstanden. Der französische Titel lautete:

„Catalogue illustré de l'exposition de sculpture de M. M. Lanceray et Aubert, à la Société Impériale d'encouragement des arts, contenant 50 réproductions d'après les dessins de Mme. Lanceray, et M. M. Aubert, L. Benois et Jon, et des courtes notices biographiques sur les artistes. Rédigé et édité par N. Sobko. St. Pétersbourg, 1886. Prix: 75 cop."

Der drei Bogen starke Katalog in 8°. ist hübsch ausgestattet und unter anderen mit einer Titelvignette von der Holzschneiderin Fräulein **Grigorowa** geschmückt. Den vorzüglichen Druck des Textes besorgte die Typographie von Stasjulewitsch; die fünfzig Zeichnungen (auf 85 Nummern, die die Ausstellung überhaupt aufwies) sind von Fräulein Sobko photolithographirt worden und wurden in der kartographischen Anstalt von A. **Iljin** (in brauner Farbe) gedruckt.

Der letzte Katalog, den Herr Ssobko herausgegeben, ist leider nicht mehr zweisprachig. Er er-

schien im Dezember 1887 und galt wieder den Manen eines kurz vorher verstorbenen bedeutenden Künstlers: des Porträt- und Genremalers J. N. Kramskoi. In deutscher Übersetzung lautet der Titel dieses Katalogs (vier Bogen in 8⁰.):

„Illustrirter Katalog der Bilder, Zeichnungen und Radirungen des verstorbenen J. N. Kramskoi. (1837—1887); enthält eine kurze Autobiographie des Künstlers, sein Porträt und 20 zinkographische Reproduktionen seiner Werke. Zusammengestellt und herausgegeben von N. Ssobko. St. Petersburg, 1887. Preis 1 Rubel."

Es ist das in gewissem Sinne die beste katalogische Arbeit, die Ssobko bisher geliefert hat. Wenn auch die zwanzig, übrigens sehr geschickt gewählten Reproduktionen von zwölf der besten Porträtarbeiten des toten Malers und von acht seiner Studien und Genrebilder in der zinkographischen Anstalt von M. O. Wolff ziemlich dürftig hergestellt worden sind, so ist dafür der textliche Teil des Katalogs ganz vorzüglich. Seine Systematik, Vollständigkeit und Übersichtlichkeit macht ihn zu einem Unikum unter allen hier erwähnten und noch zu erwähnenden Ausstellungskatalogen. Ssobko begnügte sich nicht bloß damit, die ca. 270 Werke des Künstlers aufzuführen, die auf der Ausstellung vorhanden waren, sondern er macht in 320 weiteren Nummern namhaft, was Kramskoi überhaupt hinterlassen. Das alles in chronologischer Reihenfolge, mit wertvollen Angaben über Größe, Besitzer, Art des Werkes, sowie, wenn es eine Zeichnung oder Radirung ist, über das Journal oder das Buch, wo sie veröffentlicht wurden, und über die Reproduktionen derselben, stets nebst genauer Beschreibung. Außerdem hat er ein alphabetisches Verzeichnis der 410 Porträts (darunter 230 Ölgemälde) hinzugefügt, die Kramskoi gemalt hat. Endlich finden wir auch Notizen über Porträts, zu denen der Maler selbst gesessen.

Man kann den weiteren Editionen Ssobko's mit Spannung entgegensehen.

Der Umstand, daß die drei letztgenannten Kataloge gleichzeitig den Gesamttitel führen „Les artistes russes du XIX siècle" berechtigt einen zur Annahme, daß er die Serie noch fortzusetzen gedenkt. Hoffentlich kehrt er aber im Interesse des westeuropäischen kunstliebenden Publikums zu dem Prinzip der Zweisprachigkeit zurück.

* * *

Zum Schluß hätten wir noch zweier Editionen zu gedenken, die den Gedanken des einstigen „St. Petersburger Künstler-Artells" fortsetzen.

Das Mitglied der Akademie F. J. Bulgakow hat es seit 1887 unternommen, den Besuchern der großen akademischen Frühjahrsausstellungen in Gestalt eines „Albums" ein hübsches Andenken darzubieten. Richtige Kataloge sind es nicht. Das Album von 1887 z. B. bringt außer 54 Illustrationen (darunter drei hübsche ad hoc von dem talentvollen jungen Künstler Ssamokisch gelieferte Vignetten) auf 16 Seiten gr. 8⁰. eine eingehende Besprechung der Ausstellung, und das Album von 1888 giebt nur ein alphabetisches, nicht aber numerirtes Verzeichnis der ausgestellten Arbeiten.

Das erste „Album" enthält photozinkographische Reproduktionen (nach Photographien von Ssaweljew), die in der Kunstanstalt von Angerer & Göschl in Wien hergestellt wurden, sowie zinkographische Reproduktionen (nach Zeichnungen der Künstler selbst), die aus dem Atelier der Offizin von A. S. Ssuworin hervorgingen. Das sehr sauber und splendid ausgestattete Heft ist sieben Bogen stark. Ungefähr ebenso stark ist das „Album" von 1888, das im übrigen einen Fortschritt gegen das erste zeigt. Nicht bloß in künstlerischer Hinsicht, sondern auch in Bezug auf die Anordnung, die textlichen Daten (Größe des Originalgemäldes, Art der Reproduktion rc.); zudem enthält es mehr als das erste Album: nämlich 80 Illustrationen, von denen 37 von den Malern selbst angefertigt wurden, in Crayon, Kohle, Tusch, Sepia, Federzeichnung u. s. w. Die übrigen wurden nach Photographien reproduzirt. Die Cliché's wurden in der Anstalt von Angerer in Wien und in der Zinkographie von A. S. Ssuworin hergestellt und machen in den allermeisten Fällen einen höchst erfreulichen Eindruck . . .

Welch ein Fortschritt in jeder Beziehung, wenn man dieses „Album" des Herrn Bulgakow vom Jahre 1888 mit dem des „Künstler-Artells" vom Jahre 1869 vergleicht!

Und hiermit bin ich am Schlusse meiner Aufgabe angelangt, deren Gegenstand gewiß der Beachtung des Kunstfreundes auch außerhalb Rußlands wert sein dürfte.

St. Petersburg, Ende Dezember 1888.

Bücherschau.

Henry Jouin, Musée de portraits d'artistes, nés en France ou y ayant vécu. Paris, H. Laurens. XX, 241 S. Gr. 8. 1888.

Der jetzige Direktor der schönen Künste in Frankreich, Castagnary, äußerte bei seinem Amtsantritt u. a. folgendes: Seit dreißig Jahren spreche man davon, im Louvre einen Porträtsaal einzurichten, wie ihn die Uffizi in Florenz besäßen. Die nötigen Porträts seien vorhanden, einige 40 im Louvre, einige 50 in Ver-

sailles, einige 60 in der Schule der schönen Künste; das gäbe einen glänzenden Anfang für eine solche Sammlung: weshalb sei man noch nicht über den Zustand des Träumens hinweg?

So ähnlich denkt der Verfasser, aber weiter. Denn während in jener Florentiner Porträtsammlung, der Stiftung des Kardinals Leopold von Medicis, den Porträts selbst der bedeutendsten Bildhauer, Kupferstecher u. a. die Aufnahme versagt ist, weil der Stifter nur eine Sammlung von Malerbildnissen haben mochte, wünscht Jouin Frankreich den Besitz einer Sammlung von Bildnissen und Büsten aller seiner Künstler, also Maler, Bildhauer, Baumeister, Stecher; aber auch Musiker, Schauspieler und Dilettanten. In diesem Umfange hat es mit einer solchen Sammlung natürlich gute Wege, teils des Raumes wegen, teils weil die Bildnisse rc. so vieler Personen Riesensummen erheischen werden. Aber wenn auch, Jouin will wenigstens das Seinige dazu thun, um Stimmung zu machen, und wenn man in Frankreich seit dreißig, nach Jouin sogar seit fünfzig Jahren von einem zu gründenden Porträtsaale spricht, so wird, was er in seiner Vorrede sagt, gewiß dazu beitragen, die Angelegenheit nun endlich einmal der Verwirklichung näher zu bringen. Er denkt, es sollen sich alle bildenden Künste an dem Zustandekommen des Museums beteiligen, denn er findet es besser z. B., man besitzt eine Bleistiftzeichnung des Porträts eines Künstlers, als gar keins; die gezeichneten Porträts könnten z. B. auch gleich einen Raum für sich allein einnehmen, während Gemälde, Büsten und Bildsäulen besser miteinander in demselben Raume abwechseln würden. Es fragt sich nun, wo die Gegenstände alle herkommen sollen. Diese Frage ist nicht schwer zu beantworten, denn wenn dieselben im Staatsbesitz und bewegbar sind, so können sie an die neue Sammlung abgegeben werden, sind sie aber nicht transportabel, so muß man sich mit Nachbildungen begnügen, so gut wie man sich solche zu verschaffen suchen muß, wo die Originale in fremdem Besitz sind, und sicher werden viele Private sich beeilen, die neue Staatssammlung zu bereichern. Indessen, Mittel und Wege anzugeben, wie man die gewünschten Gegenstände erwerben könnte, hat sich Jouin nicht als Aufgabe gestellt, — ihm kam es darauf an zu zeigen, wo man sie finden kann. Er führt also in seinem Werke 3000 gemalte, gezeichnete oder geformte Bildnisse auf, mit Angabe der Staats- oder Privatsammlung, in welcher sie sich befinden. Künstler zweiten sind ebensogut aufgenommen wie solche ersten Ranges, so daß man wird Auswahl treffen können, Kolossalstatuen ebenso gut wie Wandgemälde, und von diesen wird man sich begnügen müssen, Nachbildungen zu machen. Lebende Personen hat Jouin übrigens nicht berücksichtigt. Sollte sein Gedanke nicht zur Ausführung gelangen, so tröstet er sich, werden seine Angaben den Kunsthistorikern zu gute kommen; sollte er sich aber verwirklichen, dann würde wohl kaum mehr vorkommen, was kürzlich geschehen, daß das Porträt eines Louis David aus dem Besitze eines David nicht ins Louvre, sondern in die Florenzer Uffizi wandern konnte.

Über die Einrichtung des Buches ist zu sagen, daß alle Namen der Porträtirten ohne Rücksicht auf ihre Beschäftigung in einem Alphabet aufgeführt sind. Bei jedem Namen sind ausführlich angegeben: Vornamen, Beschäftigung, ob Gemälde, Zeichnung oder Büste, von wem gefertigt und in wessen Besitz befindlich. Die meisten der Aufgeführten kommen nur einmal vor, es finden sich aber auch Personen, die einige zwanzig Male verewigt worden sind, so die beiden David, Flandrin, Claude Gelée u. a., aber über dreißigmal ist Ingres' und Ch. Lebruns Gesicht der Nachwelt aufbewahrt, und bei J. B. Molière und N. Poussin ist dies gar über vierzigmal der Fall. Das beigegebene Register führt die Namen der Porträtirten und derer, die porträtirt haben, in einem Alphabete auf, doch so, daß durch p. p. l. (peint par lui), und s. p. (son portrait) unterschieden wird, wenn einer als Ausführender und Ausgeführter zugleich vorkommt. Diese Einrichtung ist in manchen Fällen recht interessant, z. B. bei David d'Angers, der zweimal mit s. p., aber 158mal mit p. p. l. vertreten ist. Zu wünschen wäre, daß sich auch für Deutschland jemand fände, der ein Standortsverzeichnis der Bildnisse deutscher Künstler anfertigte, es aber thäte mit Weglassung der Musiker, Sänger und Tänzer, die in einem Nachschlagewerk neben Albrecht Dürer, Schnorr von Carolsfeld oder Rauch nichts zu suchen haben dürften. Rr.

H. A. L. **Noch einmal Loose's „Lebensläufe Meißener Künstler“.** Durch die Güte des Verfassers kam uns vor kurzem ein Sonderabdruck der genannten Arbeit aus den „Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Meißen“ (2 Band, 2. Heft) zu Händen. Derselbe ist nur in 60 Exemplaren hergestellt und zur Verteilung an diejenigen Herren Künstler bestimmt, welche dem Autor eigenhändige Angaben über ihr Leben haben zukommen lassen. Seinen besonderen Wert aber empfängt er durch eine Radirung Bernhard Mannfelds, die wegen ihrer wunderbaren Schönheit auch an dieser Stelle eine Hervorhebung verdient. Sie ist als Titelvignette komponirt und zeigt uns in ihrem oberen Teile eine von einem lieblichen landschaftlichen Vordergrund sich prächtig abhebende, frei behandelte Ansicht der Stadt Meißen mit ihren zahlreichen Türmen und steilen Giebeldachern. Darunter ist ein reizender Anblick auf das Elbgelände mit der Albrechtsburg zur Linken angebracht. Den Abschluß aber des Ganzen bildet das Wappen der Stadt Meißen, bei dem auch der bekannte rätselhafte Judenkopf nicht fehlt. Mannfeld zeigt sich auch in dieser kleinen Arbeit als der große Künstler, als den wir ihn aus seinen zahlreichen Blättern kennen gelernt haben. Er besitzt ein bewundernswertes Geschick für die Verbindung der landschaftlichen und

architektonischen Elemente und hat im vorliegenden Falle eine Feinheit in der Wiedergabe der Stimmung entwickelt und eine Gabe anmutiger Erfindung entfaltet, die unsere Radirung zu einem begehrenswerten Besitz für jeden Kunstfreund macht.

-u. **Kunstberichte der Photographischen Gesellschaft in Berlin.** Nr. 4 dieser Berichte, von denen die drei ersten Nummern als Beilage zur Kunstchronik ausgegeben wurden, ist soeben erschienen und enthält eine Uebersicht über die Hauptwerke Anton v. Werners nebst vorausgeschickten biographischen Notizen. Die Kunstberichte werden von der Verlagshandlung unentgeltlich geliefert, eine Sammelmappe für dieselben wird mit 1 Mark berechnet.

R. K. **Kunsttopographie Oesterreichs.** Mit dem ersten Hefte der: Kunst-Topographie des Herzogtums Kärnten (Wien, Kubasta & Voigt), welches in alphabetischer Folge die Ortsnamen Kärntens von A—(St.) Georgen am Sandhof umfaßt, beginnt die k. k. Centralkommission ein neues, alle Kronländer umfassendes Unternehmen, zu dem seit Jahren Stoff gesammelt worden ist. Kärnten, Salzburg und Niederösterreich machen den Anfang, dem zuliebe allerhand Reisen und Forschungen von Beauftragten, Künstlern und Archäologen unternommen, zahlreiche Fragebogen, besonders an die Ortsgeistlichen, ausgeschickt wurden. „Bei Besprechung der einzelnen Orte ist auf deren Wichtigkeit als prähistorische Fundorte, auf deren antike und mittelalterliche Denkmale Rücksicht genommen worden, wobei gewöhnlich das 18. Jahrhundert den Abschluß bildet." An Illustrationen, Grundrissen von Kirchen, Abbildungen von Glasfenstern, prähistorischen Gegenständen u. a. m. ist zwar kein Mangel, doch auch kein Ueberfluß. Auf alle Fälle kann man sich freuen, daß auch in Oesterreich eine planmäßige Bearbeitung der Kunstaltertümer in Angriff genommen wird.

— **Die in Nr. 15 der „Kunstchronik" erwähnte Schrift des Prof. Dr. Lionel von Donop** ist unter dem Titel „Die Wandgemälde der Casa Bartholdy in der Nationalgalerie zu Berlin" erschienen und in der Amelangschen Sortimentsbuchhandlung zu Berlin W., Leipzigerstr. 133, für 1 M. zu haben.

— **Ausstellungskalender.** Der in Künstlerkreisen längst eingebürgerte Kunstausstellungskalender von Gebr. Wetsch in München ist auch heuer wieder, im 11. Jahrgange, erschienen (51 S. 8⁰. Preis 50 Pf.). — Derselbe enthält, nebst einem Kalendarium, die allgemein geltenden Ausstellungsregeln, Verzeichnisse der periodischen, Wander- und permanenten Ausstellungen ꝛc. Eine Karte erhöht die Brauchbarkeit des praktischen Büchelchens.

Neue Kunstblätter und Bilderwerke.

—x. **Schwäbische Baudenkmale und Kunstarbeiten.** Von dem Photographen P. Sinner in Tübingen geht uns ein Verzeichnis photographischer Aufnahmen aus Tübingen, Rottenburg, Bebenhausen, Urach, Ulm und anderen schwäbischen Städten zu. Bei der Wahl der Gegenstände sind die Professoren Lübke, Paulus und Schwarz behilflich gewesen. Die ganze Sammlung umfaßt 72 Blatt in der Größe von durchschnittlich 22 zu 17 cm und kostet auf Karton gezogen 90 M.; einzelne Blätter werden ohne Karton mit 1 M. berechnet.

Kunstunterricht und Kunstpflege.

. . **Die Begründung einer italienischen Schule für Archäologie** ist vom Könige von Italien genehmigt worden. An die Spitze soll Senator Fiorelli treten. Für die Studirenden sind Stipendien ausgesetzt, und zwar für drei Jahre; das erste sollen sie in Rom zubringen, das zweite in Neapel unter der Aufsicht des Direktors der pompejanischen Ausgrabungen, das dritte in Griechenland.

Konkurrenzen.

— **Aus Mannheim.** Das Gesamtkomitee zur Errichtung eines Kaiser Wilhelm-Denkmals hat beschlossen, die Verfertiger der vier preisgekrönten Skizzen aufzufordern, neue Entwürfe einzusenden, und ferner solche hervorragende Künstler, welche sich an der ersten Preiskonkurrenz nicht beteiligt haben, ebenfalls zur Einsendung von Modellen zu veranlassen.

Personalnachrichten.

*** **Der norwegische Genremaler Hans Dahl,** der früher seinen Wohnsitz in Düsseldorf hatte, ist nach Berlin übergesiedelt.

Kunst- und Gewerbevereine.

R. **Stuttgart.** Der Verein zur Förderung der Kunst hielt am 26. Januar seine ordentliche Generalversammlung ab. Dem zur Verlesung gebrachten sechsten Rechenschaftsbericht entnehmen wir folgendes: Die Arbeiten für den Monumentalbrunnen auf der Eugensplatte sind so weit gefördert worden, daß die Aufstellung und Enthüllung des Brunnens in diesem Jahre stattfinden kann. — Im November vorigen Jahres wurde das von Curfeß gefertigte Dannecker-Denkmal enthüllt. Die bei dieser Gelegenheit von Professor Wintterlin gehaltene Festrede über den Lebensgang und die Bedeutung des Künstlers wurde den Vereinsmitgliedern in Abdruck zugestellt. In der nächsten Zeit werden die von Donndorf ausgeführten Kolossalbüsten Bismarcks und Moltke's zur Aufstellung gelangen. Die Sockel dazu wurden von einem patriotischen Kunstfreunde gestiftet. — Ein großes Verdienst hat sich der Verein durch Veranstaltung des zweiten Musikfestes in der Zeit vom 22.—24. Juni 1888 erworben. — Dem W. Kunstverein wurde für die Erbauung seines Ausstellungsgebäudes ein unverzinsliches Darlehen von 10000 M. verwilligt. Stipendien im Betrage von 870 M. wurden an talentvolle Kunstschüler verteilt. Das Komitee für die Errichtung eines Denkmals für M. Schneckenburger, den Dichter der Wacht am Rhein, hatte beschlossen, die Ausführung des Denkmals, für welches durch freiwillige Gaben 25000 M. zur Verfügung standen, dem Verein zur Förderung der Kunst zu übertragen. Es wurde eine allgemeine Konkurrenz ausgeschrieben und wir haben über das Ergebnis derselben seiner Zeit gelegentlich der Ausstellung der Konkurrenzarbeiten in diesen Blättern berichtet. Die Kassarechnung vom Ende Dezember 1888 weist 57107 M. Einnahmen und 37005 M. Ausgaben auf, so daß ein Kassabestand von 20102 M. verbleibt. Die austretenden Ausschußmitglieder wurden wiedergewählt.

Berlin. Kunstgeschichtliche Gesellschaft. In der letzten Sitzung des Jahres 1888 besprach Herr Bode unter anderen die neuesten Erwerbungen der Berliner Museen an großen Bildwerken der italienischen Renaissance. Das Hauptstück ist ein großes Madonnenrelief in bemaltem Thon, ein eigenhändiges Werk aus Donatello's späterer Zeit. Die eigentümliche, fast befremdende Großartigkeit der Auffassung und Anordnung läßt sofort den großen Meister erkennen und die zierlichen, unruhigen Falten der Kleider weisen auf seine spätere Zeit. Durch seine kunstreiche Bemalung und Vergoldung, die fast tadellos und in ihrer alten Frische erhalten ist, gewinnt dieses seltene Stück noch ein ganz besonderes Interesse. Von ähnlicher Bedeutung ist eine Bronzebüste, die in Paris erworben wurde: ein lorbeerbekränzter alter Geistlicher, nach einer Medaille der als Dichter am Hofe der Gonzaga in Mantua berühmte Mönch Battista Spagnoli. Auffassung, Anordnung und Behandlung lassen in den charaktervollen Zügen denselben Meister erkennen, der die bekannte Bronzebüste Mantegna's über dessen Grabe in S. Andrea in Mantua fertigte; die Büste war sogar in der gleichen Weise über dem Grabe vor einer Porphyrplatte aufgestellt. Sperandio, den man früher als den Künstler angab, starb vor Mantegna und Spagnoli; jedenfalls ist der Künstler ein hervorragender Nachfolger Donatello's in Padua. Die neue Büste hat einen besonderen Reiz in ihrer schönen dunklen Patina. — Mit einer Stuckbüste der Marietta Strozzi von Desiderio kam noch eine zweite Büste als Schenkung des Herrn V. Weisbach in die Sammlung, die unbemalte Thonbüste eines jungen Mädchens. Sie hat ein besonderes Interesse als die früheste bisher bekannte Florentiner Büste des Quattrocento und als Arbeit eines jener dem Quercia verwandten Thonbildner, von denen das Berliner Museum schon verschiedene Madonnenreliefs besitzt. Die Zahl dieser

Madonnen ist gleichfalls durch drei größere, wertvolle Stuckreliefs vermehrt, von denen die schönste ein Geschenk des Grafen Wilhelm Pourtalès ist. Von einem etwas jüngeren trefflichen Florentiner Bildhauer, vielleicht von Bernardo Rossellino, ist die alt bemalte knieende Thonfigur der Maria, von einer Verkündigungsgruppe stammend, ein Geschenk des Fürsten von Hohenzollern. Gegenständlich wie nach seinem Kunstwert ist von ähnlichem Interesse ein kleines Hochrelief in Marmor, das den Giuliano de' Medici, Lorenzo's im Jahre 1478 ermordeten Bruder darstellt, ein Geschenk des Herrn Karl Schnitzler. Eine Medaille des Nicolo Fiorentino, im Berliner Münzkabinet, ist eine Kopie dieses außerordentlich lebensvollen Profilporträts. Von derselben Hand scheint ein größeres Profilportrat in Marmor, das den Cosimo de' Medici darstellt und 1842 aus Palazzo Orlandini in Florenz erworben wurde, wo es als Arbeit des Verrocchio galt. Ein ansprechendes Madonnenrelief von Andrea della Robbia, das einzige bekannte Stuckrelief dieses Künstlers, und ein Stuckrelief des Alberto Arnoldi, eines der ältesten bisher bekannten Stuckreliefs, sind Geschenke des Herrn Otto Wesendonck. Der Vortragende weist darauf hin, wie es nur durch diese jahrelange aufopfernde Hilfe einer beträchtlichen Zahl von Freunden des Museums möglich gewesen ist, bei den verhältnismäßig beschränkten Mitteln die Sammlung der Renaissanceskulpturen nach ihrem künstlerischen Wert und ihrer historischen Vollständigkeit schon jetzt zu einer der ersten Sammlungen in ihrer Art zu erheben.

P. — In der 8. Jahresversammlung der Gesellschaft für Rheinische Geschichtskunde erstattete der Vorsitzende Bericht über den derzeitigen Stand der wissenschaftlichen Unternehmungen der Gesellschaft. Von Interesse für die Leser unserer Zeitschrift dürfte daraus folgende Mitteilung sein. Die Leitung der Beschreibung der geschichtlichen Denkmäler der Rheinprovinz ist einem besonderen Ausschusse des Vorstandes übertragen, welcher sich später durch Vertreter kunstgeschichtlicher Forschungen im Rheinland, durch die Herren Professor Dr. Justi in Bonn, Appellationsgerichtsrat Dr. Reichensperger und Domkapitular Schnütgen in Köln und Dr. Thode in Bonn ergänzt hat. Die Grundsätze für die Ausarbeitung der Beschreibung und die Anschläge für die Kosten des ganzen Unternehmens, diese unter Berücksichtigung der Denkmälerbeschreibungen in andern Provinzen des Staates und in andern deutschen Ländern, sind festgestellt und dem Herrn Landesdirektor mitgeteilt worden; der Provinzialausschuß hat sich mit dem vorgelegten Plane einverstanden erklärt und schon für das laufende Jahr eine weitere Beisteuer außer der von vornherein überwiesenen Summe beschlossen. Inzwischen sind Fragebogen und ähnliche Formulare ausgearbeitet und mit verschiedenen, für Ausführung und Leitung der nächsten Arbeiten geeigneten Persönlichkeiten Unterhandlungen angeknüpft worden, welche die Aussicht eröffnen, daß in nicht allzu ferner Zeit die Beschreibung der Denkmäler einzelner Kreise fertig gestellt werden kann. Die Arbeiten zur Herausgabe der Ada-Handschrift, welche Professor Dr. Lamprecht überwacht, sind im Laufe des Jahres so weit gefördert worden, daß die Drucklegung des Werkes unmittelbar bevorsteht. Der erste Teil, die Darstellung, umfaßt eine Beschreibung und paläographische Prüfung der Handschrift von Professor Dr. Menzel, eine textkritische Würdigung von Herrn Dr. Corssen in Jever, eine kunstgeschichtliche Bearbeitung von Herrn Professor Dr. Janitschek in Straßburg, eine Beschreibung des Einbanddeckels von den Herren Domkapitular Schnütgen in Köln und Museumsdirektor Dr. Hettner in Trier. Den zweiten Teil bildet ein Tafelwerk; es wird außer allen wichtigeren Blättern der Ada-Handschrift auch Abbildungen aus Handschriften wiedergeben, welche jener nahe verwandt sind oder neben ihr hergehen. Gleichzeitig mit der Vollendung des ersten Teiles im Druck wird der Abschluß des Tafelwerkes erfolgen können.

x.. **Der Kunstverein in München** veröffentlicht soeben seinen Jahresbericht für 1888, dem wir folgendes entnehmen: Die Mitgliederzahl hat sich von 5663 auf 5711 gehoben. Die Ausstellungen waren nur wenig besucht und der Besuch ließ in den Sommermonaten so sehr nach, daß der Vorstand eine gänzliche Schließung der Ausstellungsräume während der Monat. August und September für zweckmäßig erachtete. Auch im laufenden Jahre wird dasselbe Verfahren beobachtet werden. Dem von vielen Seiten gestellten Verlangen nach einem zweckmäßigeren Vereinsgebäude glaubte der Vorstand im Hinblick auf die günstige Lage des jetzigen nicht entsprechen zu sollen. Dagegen genehmigte die Generalversammlung die Vorschläge des Vorstandes, welcher ein Bittgesuch an den Prinzregenten, als den Protektor des Vereins, empfahl, dahin gehend, daß das jetzige, in vieler Beziehung ungenügende Gebäude nach beiden Seiten, besonders aber nach der westlichen hin durch einen Anbau erweitert werden dürfe. — Das Vereinsblatt für 1888, eine Radierung von J. M. Holzapfl nach dem Gemälde „Die Politiker“ von Claus Meyer erforderte einen Aufwand von 11992 M. Für 1889 wird eine Radierung von W. Rohr nach dem Gemälde „Unheimliche Fahrt“ von Kowalski zur Verteilung kommen. — Im Jahre 1888 waren 3548 Kunstwerke ausgestellt, von denen für die Vereinssammlung eine Büste König Ludwigs I. von A. Heß für 2000 M. und ein Oelgemälde von A. Fink, „Im Hochgebirge“, für 3000 M. angekauft wurden; für die Verlosung wurden 169 Kunstwerke im Werte von 82325 M. angekauft.

Sammlungen und Ausstellungen.

London. Dem British Museum ist kürzlich eine Sammlung von englischen Fayencen als Schenkung des Abteilungsdirektors A. W. Franks zugegangen. Die Verwaltung des British Museum hat die Gelegenheit benutzt, um Mr. Franks den reichlich verdienten Dank in eigentümlicher, feiner Weise auszudrücken: durch eine Berechnung des Wertes der Schenkungen, die das Museum direkt und indirekt diesem seinen Direktor verdankt. Die Summe der von ihm selbst geschenkten Gegenstände beziffert sich auf fast 2 Millionen Mark, die von seinen Freunden auf Franks' Veranlassung gestifteten Kunstwerke haben einen Wert von mehr als 4 Millionen.

∴ **Aus Hamburg.** Ausstellung von Werken lebender Hamburger, Altonaer, Wandsbecker und Harburger Künstler im Anschluß an die große Hamburger Industrieausstellung vom 15. Mai bis 1. Oktober 1889. — Diese Kunstausstellung, für die ein besonderes feuerfestes Gebäude errichtet wird, erhält noch dadurch einen besonderen Reiz, daß auch der reiche Hamburger Privatbesitz in abgeschlossenem Bilde vorgeführt werden soll. Es wäre die würdige Vertretung der lebenden Generation der aus den oben genannten Nachbarstädten gebürtigen Künstler, unter denen sich Meister ersten Ranges finden, besonders wünschenswert, da der Plan vorliegt, durch eine große Publikation die Erinnerung an diese Ausstellung festzuhalten. Das ausführliche Programm nebst Anmeldeformularen ist an alle Kunstgenossenschaften Deutschlands geschickt. Nähere Auskunft erteilt die Kunsthalle zu Hamburg.

⁂ **Die Münchener Künstlergenossenschaft** hat beschlossen, auch in diesem Jahre eine internationale Kunstausstellung von Juli bis Oktober zu veranstalten, zu welcher die eine Hälfte des Glaspalastes von der Regierung zur Verfügung gestellt worden ist.

—u. **Das königl. Kunstgewerbemuseum in Berlin** hat zu den Meßbildaufnahmen, welche gegenwärtig im Lichthofe des Museums aufgestellt sind, erläuternde Bemerkungen herausgegeben, durch welche das neue Verfahren, mit Hilfe der Photographie genaue geometrische Aufnahmen eines Gebäudes herzustellen, anschaulich gemacht wird. Die Ausstellung bietet zunächst Meßbilder in photographischen Aufnahmen von 40 zu 40 cm, dann geometrische Zeichnungen, welche aus den Meßbildern abgeleitet sind, drittens photographische Vergrößerungen (Großphotographien) der Uraufnahmen um das Sechs- bis Achtfache, welche alle Einzelheiten genau erkennen lassen, endlich Arbeitsblätter, die auf Grund der Aufnahmen und der Abmessungen des Grundrisses nach einer einfachen Methode hergestellt sind. Ueber den Nutzen dieses Aufnahmeverfahrens lassen sich die Erläuterungen wie folgt aus: „Der Vorzug des Meßbild-Aufnahmeverfahrens im Vergleich mit demjenigen der unmittelbaren Messung am Bauwerk besteht (abgesehen von der unbedingten, jeden persönlichen Fehler ausschließenden Zuverlässigkeit des photographischen Abbildes) in der größeren Schnelligkeit der örtlichen Aufnahme (etwa der achte bis

zehnte Teil der zum direkten Messen notwendigen Zeit) unter gänzlichem Wegfall jeder Höhen- und Beschränkung der Ebenenmessung auf die Festlegung einiger Standlinien und Winkel des Netzes und etwa noch einiger Kontrolmessungen, sowie in der Gewinnung der für jede spätere Nachmessung bereitliegenden und, wie bemerkt, von jedem persönlichen Fehler freien Meßbilder. Das Auftragen der Zeichnungen erfolgt mindestens ebenso schnell, wie dies — gleiche Vollständigkeit und Genauigkeit vorausgesetzt — nach direkt aufgenommenen Maßen möglich ist. — Die auf solche Weise entstandenen Zeichnungen stellen das Bauwerk genau und zuverlässig so dar, wie es in Wirklichkeit ist, mit allen, namentlich bei älteren Bauten, so häufig vorkommenden und charakteristischen Abweichungen von der geraden Fluchtrichtung in senk- und wagerechter Hinsicht. Die in verschiedenen Höhenschichten liegenden Teile sind im Grundriß so übereinander gezeichnet, wie dies sich aus der genauen Aufnahme ergeben hat — was alles in dieser Genauigkeit auf dem Wege des direkten Messens fast unerreichbar ist. Die Darstellung berücksichtigt nur die genaue Wiedergabe des Bauwerks mit allen Eigentümlichkeiten, und verzichtet schon im Interesse der Deutlichkeit auf jeden malerischen Effekt, welcher ja in den photographischen Bildern genügend hervortritt. — Beide zusammengenommen, das photographische Meßbild und die Meßbildzeichnung, geben vom Bauwerk ein so zuverlässiges und erschöpfendes Abbild, daß dieses Material unter Umständen besser und jedenfalls bequemer als an Ort und Stelle alle Untersuchungen ermöglicht, welche zur Bearbeitung von Instandsetzungsentwürfen oder für kunstgeschichtliche Forschungen erforderlich sind. Die Großphotographien unterstützen alle Einzeluntersuchungen dieser Art wesentlich und bieten außerdem für den kunstgeschichtlichen Unterricht ein Anschauungsmittel, wie es zur Zeit nicht wohl vollkommener hergestellt werden kann. Solche Zwecke haben denn auch die bisher unternommenen Aufnahmen vorzugsweise im Auge. — Selbstverständlich werden die Original-Negativplatten wie die Zeichnungen sorgfältig aufbewahrt und bilden eine Sammlung genauer Aufnahmen von vaterländischen Baudenkmälern, als stets bereite Quelle für kunstwissenschaftliche Untersuchungen und als wirkungsvolle Hilfe für die vaterländische Denkmalspflege."

Kunstgeschichtliches.

— **Hans Memlinc ein Mainzer.** In der „Darmstädter Zeitung" teilt ein bekannter Mainzer Kunstfreund mit, daß es James Weale endlich gelungen ist, die Abstammung des Hans Memlinc sicher zu stellen. Derselbe fand in dem Tagebuche eines Brügger Klerikers, Rombold de Doppere, folgenden Eintrag: „1495 die XI. Augusti Brugis obiit magister Joannes Memmelinc, quem prædicabant peritissimum fuisse et excellentissimum pictorem totius tunc orbis christiani. Oriundus erat Moguncíaco sepultus Brugis ad Aegidii." Darnach wäre der bisher nicht bekannte Todestag Memlincs und seine Herkunft aus Mainz nachgewiesen.

Vom Kunstmarkt.

— **Kölner Kunstauktion.** Am 21. Februar versteigert die Firma J. M. Heberle (M. Lempertz Söhne) eine Sammlung von Handzeichnungen, Kupferstichen, Radirungen, Holzschnitten u. s. w., welche zum Teil aus dem Besitze des verstorbenen Herrn W. Osterwald und anderer stammen. Der Katalog weist 873 Nummern auf.

— **Bücher- und Autographenauktion.** Am 26. Februar und folgende Tage bringt die Buchhandlung von A. Stargardt in Berlin, Zimmerstraße 19, eine Sammlung von Büchern, Autographen und Urkunden zur Versteigerung, die zum Teil aus dem gräflich Trauttmannsdorffschen Archiv in Meran stammen und hohes Interesse beanspruchen. Es sind viele historisch wichtige Dokumente dabei, alte Drucke, Holzschnitte und Kupferstichwerke, Bullen, Ablaß-, Fehm-, Adelsbriefe, Todesurteile u. s. w., im ganzen 955 Nummern.

— **Rud. Lepke in Berlin** versteigert am 26. Februar und folgende Tage eine Reihe von Oelgemälden alter und neuer Künstler aus den Nachlässen und Sammlungen der Grafen Schlippenbach und Grabowski, sowie des Herrn de Leeuw. Der Katalog umfaßt 413 Nummern und ist mit einem Lichtdrucke versehen.

Frankfurter Kunstauktion. Die Firma Rud. Bangel in Frankfurt a. M. veranstaltet am Montag den 18. Februar und folg. Tage eine Versteigerung von Kunstgegenständen; zunächst wird eine Reihe Gemälde alter und neuerer Meister veräußert, 229 an der Zahl; am 19. und 20. Februar wird eine Sammlung von Antiquitäten und kunstgewerblichen Arbeiten, verbunden mit einer Autographen- und einer Münzsammlung losgeschlagen, welche zusammen 682 Nummern umfassen; endlich noch am 20. Februar bringt dieselbe Firma eine kleine Zahl von Kunstblättern (132 Nrn.) zum Ausgebot, bestehend aus Bleistift- und Tuschzeichnungen, Aquarellen u. s. w., die meist von modernen Meistern herrühren.

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Hallisches Heiligtumsbuch vom Jahre 1520 (Liebhaberbibliothek alter Illustratoren in Facsimile-Reproduktion, Bd. XIII.). 88 Zinkographien auf Büttenpapier, mit Einleitung von Dr. Richard Muther. München, G. Hirth's Verlag. M. 6. —; geb. M. 9. —

Kataloge.

Karl W. Hiersemann, Buchhandlung und Antiquariat in Leipzig, Königstr. 2. Katalog 44: Malerei, Skulptur, Kupferstichkunde und Kunstdenkmäler im allgemeinen. 8°. 1091 Nrn.

Zeitschriften.

Gewerbehalle. 1889. Lfg. 2.
Fensterdekoration im Stil Louis XIV. Von H. Fourdinois. — Entwürfe zu Schmuckgegenständen. Von L. Beschor. — Holzplafond aus dem alten Landhause in Wien 1572. Unter Leitung von H. Herdtle aufgenommen von W. Kolar, F. Stifter und J. Knabl. — Stühle (deutsche Renaissance, 16. Jahrh.) aus der Sammlung Figdor. Aufgenommen von W. Kolar. — Wandleuchter in der Marienkirche zu Stralsund. Aufgenommen von G. Mirkovsky. — Stoffmuster im Bayr. Nationalmuseum zu München (18. Jahrh.). Aufgenommen von X. Lehmann.

Architektonische Rundschau. Heft 4.
Theater in Karlsbad. Von Fellner & Helmer. Perspektivische Ansicht und Schnitt. — Villa Winter in Karlsruhe. Von G. Ziegler. — Grabmal des Don Francisco de Vargas in der Capella del Obispo in Madrid. — Konkurrenzprojekt für das Landesausschussgebäude in Strassburg i. E. Von Hartel & Neckelmann (1. Preis). Mittelbau. — Gutshaus des Herrn J. Rabe jun. auf Schönkamp bei Lübeck. Von Puttfarcken und Janda. — Skizzen vom Musée de Cluny. Aufgenommen von W. Kromhouth. — Wohnhaus Panizza in Mainz. Von † Ph. Baum.

Christliches Kunstblatt. No. 2.
Die 60. akademische Kunstausstellung in Berlin. — Zur Erinnerung an Dannecker (Schluss). (Mit Abb.)

Allgemeine Kunstchronik. No. 3.
Bildhauer Alois Strobl. Von Dr. S. Sonnenfeld. (Mit 2 Abb.) — Zwei Ausstellungen im Oesterr. Museum. Von Folnesics. — Worin besteht das Wesen der Baukunst? Von Ernst Bechler. — C. J. Anding. (Mit 4 Abb.) Beilage: Niederländische Schule, Gemälde von A. von Ostade, rad. von J. Groh.

L'Art. No. 593.
Nouveaux documents sur les peintres Bellini. Von P. G. Molmenti (Mit 2 Abb.) — Eugène Lavieille. Von F. Henriet. (Mit 3 Abb.) — Le musée royal de peinture et de sculpture de Belgique. Von L. Mancino. (Mit 10 Abb.) Beilagen: La famille du pêcheur, Gemälde von G. Haquette, rad. von X. le Sueur. — Vitrine. Zeichnung von Daniel Marot.

Zeitschrift für christliche Kunst. Heft 11.
Die Dormagensche Madonna vom Meister des Bartholomäus. Von Henry Thode. (Mit Abb.) — Meister Anton Eisenhut und sein Nachfolger Meister Otto Meier. Von Graf J. Asseburg. — Die religiöse Malerei auf der internationalen Kunstausstellung in München. Von A. Fuhrmans. — Der hl. Christophorus in der romanischen Kirche zu Niedermendig. Von Jos. Liell. (Mit Abb.) — Die Klosterkirche zu Boedingen. Von W. Effmann. (Mit Abb.) — Zwei Gussleuchter aus Stendal. Von R. Herzig. (Mit Abb.)

Die Kunst für Alle. Heft 10.
Der Wettbewerb für das Brüder Grimm-Denkmal in Hanau. Von J. Proelss. — Die Augenblicksphotographie und die Künstler. Von Georg Voss. (Mit Abb.) — Der Bericht der englischen Regierungskommission über die Haltbarkeit der Aquarellfarben. Von O. v. Donner-Richter.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. Druck von August Pries in Leipzig.

24. Jahrgang. 1888/89. — **Kunstchronik** — Nr. 20. 21. Februar.

Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

Herausgeber:

Carl v. Lützow und Arthur Pabst
Wien, Theresianumgasse 25 — Köln, Kaiser-Wilhelmsring 22a

Expedition:

Leipzig: E. A. Seemann, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. Kühl, Jägerstr. 73.

Die Kunstchronik erscheint von Oktober bis Ende Juni wöchentlich, im Juli, August und September nur aller 14 Tage und kostet in Verbindung mit dem Kunstgewerbeblatt halbjährlich 6 Mark, ohne dasselbe ganzjährlich 8 Mark. — Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler in Leipzig, Wien, Berlin, München u. s. w. an.

Zur Rubensforschung.

Worauf ich heute hinziele, das ist die Methode für den Nachweis jener Gemälde, die sich im Nachlaß des großen Rubens vorgefunden haben. Vom alten gedruckten französischen Verzeichnis jener Bilder ist meines Wissens nur noch ein Stück in einer öffentlichen Büchersammlung erhalten und zwar in der Pariser Nationalbibliothek[1]. Einen Abdruck des französischen Verzeichnisses gab Michel in seiner „Histoire de la vie de P. P. Rubens" (S. 275 ff.). Das alte englische Verzeichnis findet sich bei Smith abgedruckt im Catalogue raisonné IX, S. 358 ff., wozu man auch II, S. 32 ff. benützt. Michel und Smith in erster Reihe, sowie gelegentlich auch andere Autoren, bei denen das Verzeichnis des Rubensnachlasses wiedergegeben ist, sind bisher anstandslos als zuverlässige Quellen für die Entscheidung der angedeuteten Fragen benützt worden. Ein leises Mißtrauen freilich konnte ich längst nicht unterdrücken, weshalb ich gelegentlich auf die Liste der aus dem Nachlaß verkauften Bilder (vgl. Génard, Aanteekeningen S. 44 und Archievenblad II. deel. bl. 86 ff.) großen Wert legte. In letzter Zeit gelangte ich zur Gewißheit, daß wirklich ein nicht unwesentlicher Unterschied zwischen dem Original in Paris und der Wiedergabe bei Michel und Smith festgestellt werden muß. Ein Beispiel, das ich hier gebe, wird das klar machen. In der Schönborngalerie in Wien befindet sich ein wertvolles Gemälde[1], das mir in den Fleischpartien die eigene Hand des Rubens zu verraten scheint, und das einen Satyr oder Panisk mit einem Fruchtkorb und eine Nymphe darstellt (halbe Figuren, auf Leinwand, Hochbild 1,09 × 0,69). Aus der Rubenslitteratur liest man bald heraus, daß eine analoge Darstellung im Nachlaßverzeichnis unter Nr. 174 vorkommt. Was liegt näher als die Annahme, das Bild bei Schönborn sei identisch mit dem im Rubensnachlaß. So steht die Sache, wenn man annimmt, daß Michel und Smith genaue Wiedergaben des alten Kataloges bringen. Denn Michel schreibt: „174. Une Nymphe et un Satyre avec un panier de raisins." und Smith (IX, S. 360): „174. A nymph and a Satyr with a basket of fruit." Smith (II, S. 34) weist auch darauf hin, daß diese Komposition von Alex. Voet gestochen ist.

Lesen wir aber nun im Original zu Paris nach! Léopold Delisle, der nicht umsonst so berühmte Direktor der Pariser Nationalbibliothek, hatte die große Freundlichkeit, mir wertvolle Aufschlüsse über den alten Originalkatalog zu geben. Er antwortet mir auf eine Anfrage, daß im allgemeinen der Abdruck bei Michel mit dem Original übereinstimme, daß

1) Darauf macht H. Riegel aufmerksam in seinen Beiträgen zur niederländischen Kunstgeschichte I, 321. Rooses (in der Geschichte der Malerschule von Antwerpen, deutsche Übersetzung, S. 253) erwähnt den alten englischen Text und die Wiedergabe desselben von 1838 und 1839. Von den zwei letztgenannten Quellen kenne ich nur den 1839 erschienenen „Catalogue of the works of art in the possession of Sir P. P. Rubens" (for private circulation). Es scheint, daß das französische Verzeichnis etwas ausführlicher gehalten war als das englische.

1) Abgebildet in „Wiener Galerien", Verlag von V. A. Heck, Wien.

übrigens doch kleine Abweichungen vorhanden seien. Er teilt mir ferner den Wortlaut der Beschreibung von Nr. 174 mit, wie folgt: „174 Une pièce d'une Nymphe et Satyre avec un panier plein de raisins, sur fond de bois.“ Die vier Wörtchen am Ende, die sowohl bei Smith als auch bei Michel fehlen, machen in diesem Falle einen so großen Unterschied, daß sich aus ihrer Berücksichtigung mit Bestimmtheit folgern läßt: das Bild bei Schönborn ist nicht identisch mit demjenigen, das im Nachlaß des Rubens als Nr. 174 verzeichnet steht; es ist eine auf Leinwand gemalte Wiederholung, wenn nicht gar eine Schulkopie [1]).

Sehr wahrscheinlich ist es, daß sich ähnliche, gewiß nicht unwesentliche Unterschiede zwischen dem alten Katalog in Paris und den Abdrücken bei Michel und Smith noch zu Dutzenden finden lassen. Wenn ich hier nun einerseits Herrn Direktor Delisle wärmstens für seine wertvollen Mitteilungen danke, lege ich ihm andererseits unverzüglich die Bitte vor, er möge die Rubensforschung dadurch fördern, daß er einen diplomatisch getreuen Neudruck des kleinen französischen Kataloges in leicht zugänglicher Form veröffentliche.

Wien, im Februar 1889. Th. Frimmel.

Korrespondenz.

Budapest, Anfang Februar 1889.

Mit einer nicht unberechtigten Spannung wird hier der Vollendung des Denkmals für den Dichter Johann Arany entgegengesehen, und zwar nicht bloß wegen der Bedeutung der Persönlichkeit, sondern auch aus natürlichem Interesse für das monumentale Werk als solches; und wenn die Gemüter mit bangem Blick in die Zukunft schauen, so ist die Besorgnis nicht ganz unberechtigt. Pest hat ja Monumente quantum satis, für Széchényi, Deák, den Palatin, Petöfi &c., aber wenn jemand sine ira et studio urteilt, so kann er nicht leugnen, daß die monumentale Kunst in Ungarn mit der modernen Malerei, die den ungarischen Künstlern selbst im Auslande einen schönen Ruf begründet hat, leider nicht gleichen Schritt halten kann. Der Dichter Petöfi hat das schönste Denkmal erhalten, aber selbst dieses mit inbegriffen existirt in Pest kein einziges Monument, welches wahrhaft künstlerischen Ansprüchen zu genügen im stande wäre.

Diesmal hat die Arbeit ein wirklich hervorragender Künstler, Professor Strobl, bekommen, und es ist Hoffnung vorhanden, daß dieser noch junge, aber außerordentlich begabte Meister seine Aufgabe in einer Weise lösen werde, die seinem Ruhm und der ungarischen Kunst zur Förderung gereichen kann. Zweimal mußte hiezu durch die ungarische Akademie der Wissenschaften eine Konkurrenz ausgeschrieben werden, und dabei muß ich der gewiß unglaublich klingenden Thatsache gedenken, daß die Akademie bei dieser Bildhauerarbeit in das Preisrichterkollegium keinen einzigen Bildhauer berufen hat. Bei der ersten Konkurrenz erhielten die Bildhauer Professor Strobl den ersten, Zala den zweiten und Róna den dritten Preis, doch beschloß das Preisrichterkollegium, zwischen Strobl und Zala eine engere Konkurrenz auszuschreiben, aus welcher Strobl als Sieger hervorging. Freilich fand die Entscheidung nicht ganz ohne das Votum eines Bildhauers statt, denn vor der Abstimmung las Franz Pulszky einen an ihn gerichteten Brief des Meisters Zumbusch vor, der für Strobl eintrat, welcher so oft Proben seines vielseitigen, kräftigen und gesunden Talents gegeben hat.

Das Monument wird vor dem Museum aufgestellt werden. Strobl beginnt seine Arbeit im Mai und macht vorher eine größere Studienreise in Italien. — Bei dieser Gelegenheit sei mir gestattet, auch noch über andere Arbeiten desselben Künstlers zu berichten.

Der jüngst verstorbene, sehr beliebte General von Henneberg bekommt ein Grabdenkmal. Professor Strobl hat bereits die Skizze fertig. Das fast sechs Meter hohe Werk ist in Komposition und Ausführung eines der gelungensten Werke Strobls. Die Skizze zeigt uns einen Hügel, an dessen Seite einige Schanzkörbe liegen und auf dem sich ein monumentaler Steinblock erhebt, der sich aufwärts verjüngt und in einem Sarkophag endigt. Den Sarkophag schmücken Kriegstrophäen und über diesen schwebt ein Totenvogel. Der Sockel des Sarkophags ist aus rotem Marmor, wogegen das Denkmal selbst aus Sóskuter Sandstein besteht. Der schönste Teil des Monuments ist das Relief des am Grabe des Generals Trauerwache haltenden Husaren, der sich an sein Pferd lehnt. Darunter wird sich dann die Inschrift befinden. Der Künstler gedenkt dieses Relief sowie die Büsten des Malers Johann Temple, der Schauspielerin Ilka Palmai und des Franz Pulszky zur Pariser Ausstellung zu schicken. Wie ich vernehme, soll das Österreichische Museum in Wien die Büste des Pulszky bei Strobl bestellt haben, um ihr in ihrer

[1]) Nach meiner Ansicht ist das Bild für eine Kopie viel zu gut. Ob die alte Tafel aus Antwerpen noch erhalten ist, weiß ich nicht. Eine kleine Wiedergabe des alten Bildes kenne ich auf einem Gemälde der Harrachgalerie in Wien. Diese kleine alte Kopie stimmt im Verhältnis der Höhe zur Breite vielmehr mit dem Stich von Voet überein als mit der Wiederholung bei Schönborn. Ich möchte gelegentlich [illegible] aber das erwähnte Bild der Harrachgalerie [illegible], das vermutlich das Atelier des Rubens darstellt.

keramischen Sammlung einen Platz einzuräumen. Die Büste für Wien wird in weißem Marmor ausgeführt, dagegen wird zur Pariser Weltausstellung ein Bronzeguß geschickt, und die originale Thonbüste schenkt der Künstler dem Nationalmuseum zu Pest.

Das für Arad bestimmte Märtyrerdenkmal für die hingerichteten dreizehn Generale 1849) schreitet seiner Vollendung entgegen. Einige Teile des Monuments, „Die Kriegsfertigkeit", „Die Opferwilligkeit" und die bronzenen Reliefbildnisse der „Gefallenen Krieger" in Gips und die Granitsteine hat der Bürgermeister von Arad, Herr Julius Salacz, bereits übernommen. — Es fehlen noch: die „Hungaria" in Gips sowie zehn Stück Statuenbestandteile und neun Porträts, die aber rechtzeitig fertig werden.

Die Väter der Stadt Arad und die Sachverständigen in Budapest sind übrigens noch nicht imstande, sich das Bild vorzustellen, welches das ganze Monument machen wird, und haben darüber ernste und begründete Bedenken. Die Sache steht nämlich so, daß der verstorbene Bildhauer Huszár mit der Ausführung des Monuments betraut war, nach dessen Tode dann Zala die Arbeit übernahm. Zala behielt zwar die Grundidee bei, hat aber in der Ausführung alle Gestalten und Gruppen umgeändert. Obwohl nun eine jede Gestalt, eine jede Gruppe für sich durch ihre ergreifende Unmittelbarkeit wirkt, und die Sachverständigen sogar der Meinung sind, daß diese Werke viel schöner als die des verstorbenen Huszár sind, so hat man doch Bedenken, wie die Gesamtwirkung der Gestalten und Gruppen sein werde, die Zala einzeln concipirt hat. Obschon das Bedenken gerecht ist, kommt es dennoch zu spät, und die Kommission wünscht jetzt erst von Zala, daß er eine plastische Skizze seines Monumentes vorlege. Vielleicht könnte man einigermaßen durch die Stellungsweise durch die Höhe und Masse des Sockels und der Stufen dem Übel abhelfen, wenn einige Details die Gesamtwirkung auffallend stören sollten. Aber die mit vieler Mühe gemachten fertigen Gruppen wegwerfen und neue machen: das geht denn doch nicht an.

Professor Strobl arbeitet gegenwärtig am Monumente des Landeshelden Arpád, und faßt den Eroberer in der Situation auf, wie ihn die übrigen Anführer auf ihre Schilde heben und ihn zum Generalissimus ausrufen. Diese Gruppe, die das Millennium verherrlichen soll, wird das Pantheon krönen, das am Gerhardsberg erbaut werden wird.

Auch Großwardein soll ein Monument in kleinerem Maßstabe erhalten. Dort steht jetzt ein verwittertes Denkmal des heil. Ladislaus, und dasselbe soll einem neuen, schönen Werke Platz machen, das für den einstigen Ungarnkönig errichtet werden wird. Kardinal Haynald soll für die Angelegenheit gewonnen sein und sich an die Spitze des Komitees stellen wollen.

Für den Ausbau der neuen königlichen Burg in Ofen hat der Architekt Ybl nach seinen Entwürfen zwei Gipsmodelle anfertigen lassen, die der König, sobald er demnächst von Wien nach Pest kommt, besichtigen wird. Bei dieser Gelegenheit wird sich der Monarch wohl für den einen der beiden Entwürfe entschließen, die je einen Raum von 14 Quadratmetern einnehmen.

Zu Klausenburg in Siebenbürgen hat sich, wie die Chronik bereits gemeldet, ein Komitee gebildet, um für den großen Ungarnkönig Matthias Corvinus ein Denkmal in dieser seiner Geburtsstadt zu errichten. Die Sammlungen sind eingeleitet, die Gelder fließen reichlich ein. Ich muß bemerken, daß die Idee nicht mehr neu ist; denn schon vor vielen Jahren sammelte man zu diesem Zwecke, und da die Summe samt Zinsen eine nicht unbedeutende ist, so dürfte die Sache recht bald realisirt werden. — Das Honvéd-Denkmal in Ofen wird einen bedeutsamen Moment des ungarischen Freiheitskampfes, die Erstürmung und Einnahme der Ofener Festung, darstellen. Zu diesem Zwecke wird ebenfalls eifrig gesammelt, und das von Georg Zala entworfene Denkmal, das eine Zierde der Hauptstadt zu werden verspricht, dürfte zur Zeit der tausendjährigen Feier der Landesbesitznahme vollendet dastehen.

Im Atelier des Malers Georg Vastagh sehen einige interessante Porträts der Vollendung entgegen. Er malt das Porträt des neuen Kultus- und Unterrichtsministers Grafen Albin Csáky, das das Zipser Komitat für seinen Sitzungssaal bestellt hat. Der Minister war ein sehr beliebter Obergespan des genannten Komitates. — Das Veszprimer Komitat hat bei demselben Künstler für den Sitzungssaal des neuen Komitatshauses das Porträt des Franz Deák und das des Grafen Stefan Széchényi bestellt.

Die zwei vom Kultus- und Unterrichtsministerium gestifteten Goldmedaillen, von denen eine für ausländische, die andere für heimische Künstler bestimmt ist, wurden bei der letzten Herbstausstellung in Budapest dem Italiener Silvio Rotta und Michael Munkácsy zuerkannt. Munkácsy ließ in seiner Depesche klar durchblicken, daß man solche moralische Auszeichnungen nicht an anerkannte Künstler, vielmehr an junge Talente verteilen möge, um sie für weitere, eifrige Arbeit anzuspornen und ihre erfreulichen Leistungen zu belohnen. Die Bescheidenheit des Meisters machte ihn womöglich noch populärer.

Das von Michael von Munkácsy gestiftete Stipendium von 6000 Francs kam soeben zur Ver-

teilung. Die Gesellschaft für bildende Kunst hat stets die drei besten Werke aus den Konkurrenzarbeiten auszuwählen und diese zur endgültigen Entscheidung dem Meister selbst nach Paris zu senden. Es waren dies drei Gemälde, und zwar „Die Verspottung Christi" von Julius Kardos, „Der Nachrichtgeber" von Ladislaus Pataky und „Das Geschenk des Herodes" von Julius Tornai. Nach Schluß der Herbstausstellung sind diese Bilder nach Paris gesendet worden. Der Meister hat sich nun für Ladislaus Pataky entschieden und hievon die Gesellschaft telegraphisch verständigt. Der junge Künstler weilte gerade in Szasz-Sebes, wohin ihm die Nachricht zugeschickt wurde. Er muß sich nunmehr nach Paris begeben, um sich an der Seite des Meisters drei Jahre zu bilden.

Infolge von Bilderankauf bei der letzten Herbstausstellung zeigt sich jetzt ein erheblicher Raummangel in der Bildergalerie des Museums und die Bilder müssen daher auf Gestelle gesetzt werden. Im großen Saal werden das große Gemälde von Silvio Rotta: „Galeerensträflinge", Nyterschants Aquarelle und ein kleines Bild von Leon Abry dem Publikum zugänglich gemacht werden.

Leda.

Bücherschau.

(**W. Fröhner.**) Catalogue of objects of Greek ceramic art. Exhibited in 1888. Printed for the Burlington fine arts club. 1888. 4⁰ 105 pp. and 56 pl.

Das vorstehend angeführte Buch bietet eine mit Abbildungen ausgestattete Beschreibung von einer Anzahl antiker Vasen und Terrakotten, welche sich im Privatbesitz zu London befinden und im vergangenen Jahre vom Burlington Fine Arts Club ausgestellt wurden. Neun Mitglieder dieses Klubs, dem sich außer der Prinzeß of Wales und dem Marquis of Northampton noch sechs andere Privatsammler angeschlossen haben, zusammen also siebzehn ebenso reiche wie kunstsinnige Sammler stellen von den Schätzen antiker Keramik aus, die sie nach und nach erworben und an deren Schönheit sie sich nicht allein erfreuen wollen: insgesamt 297 Nummern, teils Vasen (Nr. 1—141), teils Thonfiguren (Nr. 142—297). Der Löwenanteil des Ausgestellten fällt an Zahl wie an Kunstwert Herrn A. van Branteghem Esq. zu, welcher mit 184 Nummern teilweise ganz auserlesener Art vertreten ist; aber auch die übrigen Sammler bieten Werke, welche bald für die Geschichte der antiken Kunst von bleibendem Werte sind, bald durch Schönheit und Vollendung der Darstellung hervorragen. Die genaue Beschreibung der einzelnen Stücke, sowie kurze Einleitungen zu den Vasen einerseits und den Terrakotten andererseits rühren von Wilh. Fröhner her und sind mit der Stoffbeherrschung und Sicherheit gemacht, welche die gelehrte Welt schon seit langem an Fröhners Katalogen zu bewundern hat. Eine treffliche Ergänzung und Beigabe sind die vielen Tafeln, welche Vasenbilder (22 Tafeln) und Thonfiguren (34 Tafeln) vorführen, zum größten Teil bisher nicht bekannt und hier zum erstenmal stilgemäß und genau mitgeteilt: nur die Vasenzeichnungen Nr. 9; 63 und 77; sowie die Terrakotten Nr. 151; 211; 212; 213; 215; 246; 249; 269 sind schon anderweitig veröffentlicht worden. Unter den bemalten Vasen sei besonders die große Zahl derer hervorgehoben, welche Künstlerinschriften aufweisen; davon waren bisher Oitopheles aus Attika (Nr. 1) und Xenotimos auf einer Schale aus Großgriechenland (Nr. 10) ganz unbekannt, jener wegen seines hohen Alters, dieser wegen des Atticismus in Vorwurf und Zeichnung noch besonders wertvoll. Schön vertreten sind ferner die plastisch gebildeten Vasen und die Vasen mit Goldschmuck, unter denen die Darstellung der „Weihrauchernte" (Nr. 18; 19) vor allem fesselt. Ungemein stattlich ist die Menge von Gefäßen aus Griechenland und zumal attischen Fundorts: kyprischer Herkunft sind die Nr. 5; 7; 63 und 80. Zu den Vasen aus Italien bemerke ich, daß Nr. 115 schon bei Gerhard, Auserl. Vasenb. Taf. 144 veröffentlicht ist. Die Terrakottafiguren und Gruppen, eine immer anziehender und anmutiger als die andere, stammen vorwiegend aus Griechenland oder aber aus Kleinasien; unter den wenigen in Italien gefundenen Stücken steht der schöne Jünglingskopf Fortnum (Nr. 249) mit seiner schmerzerfüllten Bewegung und seinem trostlosen Ausdruck an Kunstwert weit voran. Die Kosten der in jeder Hinsicht prachtvollen und würdigen Veröffentlichung bestreitet der Burlington Fine Arts Club.

Das schöne Buch, dessen Inhalt soeben kurz mitgeteilt ist, regt mancherlei Gedanken an. Ob bei uns wohl eine gleichwertige Ausstellung und eine solche Publikation, welche den Ausstellern ein bleibendes Denkmal setzt, möglich wäre? Man wird das leider verneinen müssen. Nur wenige unter den oberen Zehntausend in Deutschland haben für die Gebilde griechisch-römischer Kunst überhaupt Interesse; Sammler gar sind an den Fingern herzuzählen, während jenseits sowohl der Vogesen als auch des Kanals die Kleinkünste des klassischen Altertums — vor allem Vasen, Terrakotten, Bronzen, Münzen — oft und gern verehrt und gesammelt werden. Und weiter — wie haben die Ausgrabungen der letzten Jahrzehnte das Bild der griechischen Kunstvorwürfe erweitert! Ein Blick auf die hier abgebildeten Terrakotten aus Griechen-

land und Kleinasien zeigt uns die Künstler, die man mit Göttern und Heroen beschäftigt zu denken gewöhnt war, hineingreifend ins volle Menschenleben und vor keinem Vorgange des Alltagslebens zurückschreckend. Da sitzt die kleine Tochter auf der Mutter Schoß und liest ihr oder vielmehr buchstabirt ihr vor (Nr. 159). Und wie freut sich die junge Mutter über ihr Kind, das auf der Kline liegt und die Hände zappelig nach der Brust emporstreckt, um zu fangen (Nr. 173). Eine Gruppe aus Hermione zeigt zwei Mädchen, welche sich auf einem am Saume der Landstraße befindlichen Steinsarkophage niedergelassen haben und in wichtiger Unterhaltung begriffen sind: wie paßt die eine auf und mit welchem Eifer berichtet bez. klatscht die andere (Nr. 166)! Schier unversiegbar aber scheint fürwahr die Quelle der Anmut, welche sich bei den weiblichen Einzeldarstellungen immer und immer wieder offenbart: vergl. Nr. 184; 192; 246.

Von besonders archäologischem Wert ist außer der schon erwähnten Deutung der „Weihrauchernte“ auf Vasen aus der Kyrenaika und Thrakien (S. 17 ff.) ferner die richtige Erklärung der seit langem bekannten Schale des Hieron, Klein Nr. 16 (Nr. 9); die inschriftliche Bestätigung von der Findung des Nemesis-Eies seitens der Leda, welche Kekulé zuerst auf Vasenbildern erkannte, durch die Xenotimosschale (Nr. 10); u. a. m.

Halle. H. Heydemann.

J. Strzygowski, Die Kalenderbilder des Chronographen vom Jahre 354. I. Ergänzungsheft zum Jahrbuch des Kaiserlich Deutschen archäologischen Instituts. 4°. 106 Seiten und 30 Tafeln. 30 M.

* Kaum daß die „Antiken Denkmäler“ zu erscheinen begonnen haben, eröffnet die Centraldirektion des Kaiserlich Deutschen archäologischen Instituts eine neue Serie von Publikationen, Ergänzungshefte zum Jahrbuche, in denen Monographien, die über den Rahmen der „Mitteilungen“ oder des „Jahrbuches“ hinausgehen, veröffentlicht und im Buchhandel als selbständige Erscheinungen verlegt werden sollen. Damit hat der Generalsekretär Professor Conze den Kreis der reichen Institutspublikationen in nachahmenswertester Weise abgeschlossen.

Die neue Serie wird eröffnet durch die Arbeit des Wiener Privatdocenten Strzygowski. Wir müssen das Festhalten an der alten, edlen Institutstradition, wonach Oesterreicher bei der Direktion stets das gleiche Entgegenkommen wie Reichsangehörige finden, mit Achtung begrüßen. Nicht minder anerkennend ist hervorzuheben, daß die Centraldirektion in einer Zeit, wo das Interesse sich vorwiegend der ältesten griechischen und hellenistischen Kunst zuwendet, die neue Serie mit einer Arbeit beginnt, die den Umschwung der Antike zum Christentum, wie er sich im 4. Jahrhundert n. Chr. vollzieht, behandelt und an welche die neuere Kunstgeschichte ein nicht minder begründetes Anrecht hat, als die klassische Archäologie. Die Centraldirektion hat damit gezeigt, daß sie nicht einseitig den Tagesinteressen zu folgen, sondern über den Moment hinaus stets das Ganze im Auge zu behalten gedenkt.

Mit der neuen Publikation wird eine Lücke in dem Augenblicke ausgefüllt, in dem sie klaffend hervortritt. Denn um den Kalender zum Jahre 354 hat sich bisher so gut wie niemand gekümmert. Nun wo er eingeführt ist, begreift man nicht, wie ein so wichtiger Cyklus von Bildern bisher übergangen werden konnte. In ursprünglich 29 Bildern in Foliegröße führt er uns „einen guten Teil der Vorstellungen der Christen des 4. Jahrhunderts dem öffentlichen und täglichen Leben gegenüber“ vor. Dem figürlichen Titelblatte, in dem sich der bekannte Kalligraph des Papstes Damasus Furius Dionysius Filocalus als Titulator nennt, folgen die Personifikationen von vier Hauptstädten des Reiches: Rom, Alexandria, Konstantinopel und Trier, dann eine Viktoria vom Typus der melischen Venus, die Akklamation an die Augusti schreibend, dann eine Tafel mit den Geburtstagen der konsekrirten Kaiser, gekrönt durch die Büste des regierenden Constantius II. Daran schließt sich die von gleichzeitigen Schriftstellern erwähnte Ephemeris, der astrologische Kalender, d. h. die sieben Planeten in altrömischen Statuentypen mit Angabe ihrer astrologischen Bedeutung. Nun erst beginnt der eigentliche Jahreskalender mit einem Titelblatte, auf das die Monate in der Art folgen, daß man bei aufgeschlagenem Bande zur Linken das Bild des Monats, auf der rechten Blattseite den Kalendertext in einer dem ganzen Werke eigentümlichen Umrahmung mit dem Zeichen des Tierkreises hat. Auf diesen Teil des Monuments ist Strzygowski ausführlich eingegangen, indem er die Monatstypen der Antike vergleicht mit denen der byzantinischen und italienischen Kunst und sie auf ihren Ursprung hin prüft. Den Schluß der Bilderfolge machen die in Diptychenmanier zur Darstellung gebrachten beiden Konsuln des Jahres, der Kaiser Constantius selbst und gegenüber der Cäsar Constantius Gallus, beide in den charakteristischen Kostümen in ganzer Gestalt.

In einem ersten Abschnitte giebt uns Strzygowski die Geschichte des Kalenders aus bisher unpublizirten Briefen, besonders des Peiresc, dem wir die Erhaltung der vollständigsten Kopie verdanken. Zwei Planeten und das Titelblatt des Jahreskalenders sind auch in ihr verloren, die fehlenden fünf Monatsbilder ließen sich aus einer Kopie der k. k. Hofbibliothek in Wien ergänzen. Der letzte Abschnitt der Arbeit beschäftigt sich mit der Sicherstellung der Datirung in dem Jahre 354 und der Würdigung des nach jeder Richtung hin interessanten Monumentes.

— **Das Haus Quantin in Paris** läßt es sich angelegen sein, jedes Jahr ein neues Stück der Welt durch Bild und Wort zu erobern und in stattlichen Großoktavbänden dem lesenden und schaulustigen Publikum darzubieten. Die großartig angelegte Sammlung „Le monde pittoresque et monumental“, welche sich bisher auf Großbritannien und Irland, das Herz Frankreichs und den äußersten Orient (Indien, China und Japan) erstreckte, ist mit einem neuen Bande über Norditalien seinem Ziele um ein Stück näher gerückt, und man muß sagen, daß dieser neue Band dieselbe Gediegenheit und Vornehmheit aufweist, wie die vorhergegangenen. Die durchweg vortrefflich gezeichneten Abbildungen sind auch in technischer Beziehung Musterstücke, die unseren deutschen Zinkographien an Sauberkeit und Reinheit mindestens gleichkommen. Der Text befaßt sich nicht nur mit dem historischen und künstlerischen Italien, er faßt auch das gegenwärtige Leben daselbst scharf ins Auge. Der Verfasser weist selbst auf die Schwierigkeit seiner Aufgabe hin. Viele schrieben schon vor G. de Léris über das schöne Land, es ist nicht leicht, darin neu zu sein. Nun, es giebt nichts, über das ein geschickter Franzose nicht noch einmal gut zu sprechen wüßte, und wäre es noch so oft beleuchtet und betrachtet. Im Vorwort kann sich der Autor es nicht versagen, etwas Politik zu treiben, und Herr Crispi bekommt eine tüchtige Strafpredigt. Es ist schade, daß selbst in so gute Bücher, wie das vorliegende, das ranzige Oel des Chauvinismus sickert, und daß die chronische Rachsucht der Franzosen nicht mehr durch feinere Bildung im Zaum gehalten werden kann. — Gleichzeitig mit diesem Bande ging uns noch ein anderes schön ausgestattetes Werk belletristischen Inhalts zu. Es sind die „Contes juifs“ von Sacher Masoch, kurze, teils pikante, teils humoristische Erzählungen des bekannten Schriftstellers, die mit einer Reihe von Abbildungen in Zink und Heliogravüre geziert sind. Die Illustration ist ungleich, vieles ist fein und graziös, einige Blätter von Alphons Levy haben eine gesuchte Skizzenhaftigkeit, die dem deutschen Geschmacke nicht so zusagen wird, wie die elegante Art, welche wir gern an französischen Abbildungen bemerken und bewundern.

Neue Kunstblätter und Bilderwerke.

— **Ueber die Photographien aus der Liechtensteingalerie in Wien**, die neueste Leistung der Firma Ad. Braun in Dornach, deren unlängst schon gedacht wurde, gehen uns noch folgende Bemerkungen zu: „Die Qualität der Blätter steht, dank der besonderen Farbenempfindlichkeit der Platten, sowie durch die schöne Gleichmäßigkeit der Drucke auf der Höhe der besten Leistungen; einige Nummern, wie z. B. die Ruysdaelsche Landschaft, der Crayer oder die Madonna von Van Dyck, der Rombouts oder der Knabenkopf von Rubens, gehören zu dem Vorzüglichsten, das selbst Braun jemals geleistet hat. — Wenden wir uns zu dem sachlichen Inhalte des Werkes, so ist kein Zweifel, daß mit der Veröffentlichung der Liechtensteinschen Galerie dem Kunstforscher wie dem Liebhaber ein dankenswerter Dienst geleistet worden ist, denn gerade von einer Anzahl der bedeutendsten Bilder derselben, wie z. B. den herrlichen Porträts von Rubens oder Van Dyck, der Geschichte des Decius Mus, der schönen Lautenspielerin des Caravaggio, dem Franz Hals, dem Ruysdael und so manchen anderen existirten bisher gar keine oder den heutigen Anforderungen nicht mehr genügende Nachbildungen. Aber selbst wenn es deren giebt, wie interessant und lehrreich ist es z. B., solche treffliche Aufnahmen des Puteanus, des Snyders, des de Crayer und Van Dyck mit den Blättern der Ikonographie, die Porträts des Geistlichen oder der Dame aus der Tassis'schen Familie mit den jüngst erschienenen Stichen zu vergleichen. — Die Auswahl der zu veröffentlichenden Bilder wurde unter Leitung des fürstlichen Galeriedirktors, Herrn von Falke, selbst getroffen: — eine gute Gewähr dafür, daß mit aller wünschenswerten Sorgfalt verfahren wurde. An diesem oder jenem Namen, den die Bilder tragen, mag ja mancher noch einen Zweifel hegen, aber wenn überhaupt jemals zu hoffen ist, daß sich über solche Fragen Einstimmigkeit der Meinungen erzielen lasse, so werden die Braunschen Publikationen dazu sicher das meiste beigetragen haben, indem sie das vergleichende Studium des in der ganzen Welt zerstreuten kunsthistorischen Materials so sehr erleichtert und durch die Zuverlässigkeit ihrer Reproduktionen auf eine so feste Basis gestellt haben. Für die mit vlämischen und holländischen Meistern beschäftigte Forschung ist die Galerie Liechtenstein von großer Bedeutung: die heutzutage so zahlreichen Freunde dieser Schulen müssen der Firma Braun für ihre neueste Publikation besonderen Dank wissen." C. R.

Ausgrabungen und Funde.

H—r. **Die archäologischen Entdeckungen in Italien** im Verlaufe des vorletzten Monats bestehen, nach den Mitteilungen, welche der Generaldirektor Fiorelli der Akademie dei Lincei hat zukommen lassen, der Hauptsache nach in Folgendem: In Rom ist neben dem Tempel des Antoninus und der Faustina ein neues Stück des kapitolinischen Marmorstadtplanes aus der Zeit des Septimius Severus gefunden; im Mausoleum der Constantia an der Via Romentana wurden Grabinschriften und Fragmente von christlichen Sarkophagen mit Reliefdarstellungen entdeckt, weitere interessante Reste altchristlicher Zeit kamen nahe der Via Flaminia zu Tage, wo, bei der Anlage der neuen Promenade von Porta del Popolo nach Aqua Acetosa, die Ruinen der alten Basilika S. Valentino bloßgelegt werden, einer Grabkirche, deren Gründung in die Zeit des Papstes Julius (337—52) fällt. Wenn auch der vordere Teil der Basilika wieder hat verschüttet werden müssen, so bleiben doch die archäologisch bedeutsamen Teile, die mit einer Einfriedigung umgeben werden, konservirt. Erhalten sind Grundriß und Mauerteile der Apsis mit der Nische für die Kathedra, die Confessio unter dem Altar, zugänglich durch einen Gang in der Querachse des Presbyteriums (statt des sonst üblichen ringförmigen Ganges an der Apsismauer), Basen der Mittelschiffsäulen und das Fundament des Chorus Cantorum am Ostende des Mittelschiffes. Auch Reste von Malereien sollen kürzlich hier entdeckt sein. Ferner stieß man in der Nähe des Prätorianerlagers auf Bautrümmer aus diokletianischer Zeit und endlich wurden bei Tre Fontane zahlreiche Kaisermünzen aus dem ersten Jahrhundert gefunden. — In Ostia wurden zwischen dem Theater und dem sog. Templum Matidies Ueberreste von Thermen, welche noch Skulpturen enthalten, und von einem großen Baue bloßgelegt, den man nach den gefundenen Inschriften für ein Lokal der Vigiles hält. — Zahlreich waren in ganz Italien, einschließlich Sicilien und Sardinien, die Funde an Gräbern und Grabinschriften, von der griechischen (Reggio di Calabria) und etruskischen (Orvieto 2c.) Periode an bis zur frühchristlichen (in Bologna und Forlimpopoli). — Von dem in den Diokletiansthermen in Rom neu gegründeten Museum römischer Altertümer ist provisorisch ein Teil des reichen Inhaltes abgetrennt und in der Villa di Papa Giulio vor Porta del Popolo untergebracht. Dort wird im März die schon jetzt fertig aufgestellte Sammlung aller Funde aus Falerii dem Publikum geöffnet werden.

*** **Um die Frage nach der Verschönerung und den weiteren Ausgrabungen der Akropolis von Athen** zu untersuchen, hat das griechische Kultusministerium, wie dem Athenäum geschrieben wird, nach dem Muster der Generalaufsichtsbehörde über die Altertümer eine Kommission ernannt. Sie besteht aus den Direktoren der fremden archäologischen Institute zu Athen, Dörpfeld (Deutschland), Gardner (England), Foucart (Frankreich), Waldstein (Amerika). Diese Kommission hat folgende Vorschläge gemacht: 1. Alle Teile der Ringmauer, soweit sie neueren Datums sind, sollen bis auf das antike Niveau abgetragen werden. Nur diejenigen Mauern sollen stehen bleiben, welche da stehen, wo antike Gründungen sich nicht befinden. 2. Die Flankenmauern auf jeder Seite des Beulé'schen Thores (römische Zeit), sowie das Thor selbst sollen abgetragen und durch eiserne Gitter ersetzt werden. 3. Das große türkische Gewölbe soll abgetragen werden, ein Teil bis auf den nackten Felsboden. 4. Jeder Rest des türkischen Minarets am Parthenon, sowie die späten Antae an der westlichen Thür des Parthenons sind zu entfernen, jedoch erst nach einer genauen Prüfung, wieweit dies ohne Schädigung des Bauwerkes selbst geschehen kann. 5. Der westliche Flügel der Propyläen soll soweit restaurirt werden, als es die noch vorhandenen antiken Bauglieder gestatten.

Konkurrenzen.

K. **Preisbewerbung für ein Kaiserdenkmal in Bremen.** Das Ergebnis dieses von uns bereits erwähnten Wettbewerbs ist sehr günstig ausgefallen. Die Konkurrenz war auf zehn Künstler beschränkt, von denen sich sieben mit einer gleichen Anzahl von Entwürfen einfanden. Fünf Entwürfe kamen in die engere Wahl und unter diesen erhielt derjenige des Bildhauers Robert Bärwald in Berlin den ersten Preis von 5000 M. Außerdem empfahl das Preisgericht dem Komitee die Prämirung eines zweiten Entwurfes mit dem Motto: „Glück auf" durch einen Ehrenpreis von 1500 M. Als Verfertiger desselben wurde der Bildhauer J. Ungerer in München bekannt. Der mit dem ersten Preise gekrönte Entwurf, welcher nach erfolgter Vornahme einiger Korrekturen unzweifelhaft zur Ausführung kommen wird, ist eine treffliche künstlerische Leistung. Der Gesamteindruck ist ein in jeder Beziehung befriedigender. Die Gestalt des Kaisers ist vom Hermelin umwallt, das Haupt mit einem Lorbeer geschmückt. Das kräftig gebaute, in schönen Linien gezeichnete Roß beugt sich gebändigt unter der Hand seines Lenkers. Bei den übrigen Modellen treten die Pferde viel zu dominirend als sogenannte Schulpferde mit stolz erhobenen Köpfen hervor und beeinträchtigen so die Gestalt des Kaisers. Am Sockel des Monumentes ruhen die Statuen der „Brema" und des „Neptuns" und die Vorderfront schmückt der deutsche Adler. Bremen darf von Glück sagen, daß es durch diesen Erfolg in die Lage versetzt wird, dem verewigten Kaiser ein würdiges Denkmal setzen zu können.

Personalnachrichten.

*** **Prof. Reinhold Kekulé**, früher in Bonn, ist, wie die Berliner Philologische Wochenschrift mitteilt, zum Direktor der Skulpturensammlung des Berliner Museums ernannt worden.

Sammlungen und Ausstellungen.

** **Der Berliner Nationalgalerie** sind, wie die Norddeutsche Allgemeine Zeitung meldet, von einem Kunstfreunde, der ungenannt sein will, drei Gemälde geschenkt worden: die Genesung von Vautier, das Gruppenbildnis einer Familie und ein männliches Bildnis von J. H. Tischbein.

|| **Im Österreichischen Kunstverein in Wien** ist gegenwärtig eine ganz auserlesene Sammlung von Gemälden hervorragender deutscher Meister, namentlich Landschaftern, ausgestellt, wie deren seit langem im Schönbrunner Hause nicht zu sehen war. Den Reigen eröffnen die Brüder Achenbach mit wahren Perlen ihrer unvergleichlichen Darstellungskunst dramatisch bewegter Naturmotive. Es ist bewunderungswürdig, mit welch koloristischem Feingefühl die beiden Meister, jeder in seiner Art, die stets groß gedachten Motive in Hinsicht der Gesamtstimmung durchführen; da ist kein Mißton, keine Härte vom vollsten Crescendo bis zum zart ausklingenden Pianissimo. Beleuchtungseffekte, wie sie die Natur oft nur in flüchtigen Augenblicken dem Beobachter bietet, sind in ihrer ganzen Eigentümlichkeit festgehalten und mit dem höchsten künstlerischen Geschick wiedergegeben. Die „Stürmische Mondnacht mit ausfahrendem Dampfer“ ist ein malerisches Bravourstück, in welchem neben anderem das merkwürdige Beleuchtungsproblem des Wiederscheins des vom Mondlicht durchschimmerten Rauches auf dem Wellenspiegel trefflich gelöst ist. Nicht minder überraschend ist auch der im Mondglanz leuchtende Wasserspiegel der Bucht von Neapel in einem anderen Gemälde von Oswald Achenbach; das oft behandelte Motiv erscheint in der eigentümlichen Zwielichtstimmung wieder mit ganz neuen Reizen, zu denen übrigens die brillante Staffirung, wie immer bei Oswald, ein gutes Teil beiträgt. In einem andern größeren Gemälde „Sturm in der römischen Campagna“ schildert der Künstler die aufgeregten Naturelemente, während uns ein „Motiv aus dem Olivenhain bei Tivoli“ in der zarten Stimmung des allmählich sich niedersenkenden Abends ein Bild des beseligenden Naturfriedens bietet. An die Achenbachs reiht sich Calame mit einer „Ansicht von Genf“, einem herrlichen Bilde, aus dem uns die Farbenpoesie des Meisters in Kristallklarheit entgegenleuchtet. Auch Albert Zimmermann, der erst kürzlich heimgegangene Meister der Hochalpenlandschaft, ist durch einen wildtosenden „Gebirgswasserfall“ charakteristisch vertreten. E. Grützners fein empfundenes Bildchen: „Bei Hochwürden zu Tisch“ ist eine neue gelungene Variante seiner Klosterscenen, deren Reiz noch dadurch erhöht wird, daß auch die schmucke Pfarrersköchin an der Handlung teilnimmt. Als heiteres, temperamentvolles Bild ist Spitzers „Mama hat's Tanzen erlaubt“ durch die zahlreichen Reproduktionen bekannt. Man findet darin eine Fülle gut beobachteter Episoden, welche der Künstler mit viel Geschick zu einem Ganzen gruppirt hat. Im Motive etwas fremdartig erscheint uns Vautiers „Begräbnisfahrt auf dem Brienzersee“, — der Sarg wird von den nächsten Leidtragenden auf einem Kahn über den glatten Seespiegel geführt; das Bild ist einfach in der Scenerie, aber ernst in der Stimmung und tiefempfunden in der Charakteristik der Gestalten. Vautier ist bereits ein Siebziger; in seiner Kunst ist jedoch vom Alter nichts zu merken, und der rastlos schaffende Meister überrascht auf jeder größeren Ausstellung mit neuen gedankentiefen Vorwürfen. Mit einiger Befangenheit stehen wir dagegen vor Defreggers größerem Genrebilde: „Die erste Pfeife“. Der berühmte Meister ergeht sich in letzterer Zeit in einer auffälligen Manieriertheit im Zeichnen, und die Farbe wird immer „auswendiger“. „Yum-Yum“ nennt M. Sichel seine japanische Schöne, die in ihrem farbenprächtigen Kostüme und sonstigem Schmuckwerk den Beschauer in angenehmster Art fesselt. Ant. Rotta's „dolce occupazione“ ist fein mit spitzem Pinsel und spitzem Humor gegeben. Ein paar kernig heitere Wiener Typen bringt Herm. Kern in den Bildern „Der falsche Ton“. Mit viel Noblesse gemalt sind die Salonbilder von Munsch „Ein Ehrenhandel“ und „Die Favoritin“ von Benj. Constant. So recht in seinem Elemente, bewegtes Soldatenleben zu schildern, zeigt sich uns wieder J. Brandt in seinem Gemälde „Kampf um eine Standarte“. Das Riesenbild von Faber du Faur „Generalleutnant von der Tann in der Schlacht bei Orleans“ verlangt einen größeren Ausstellungsraum; wie es hier ausgestellt ist, erscheint es uns zu roh und ungeschlacht. Unter den zahlreichen Aquarellen leuchten die Arbeiten von Passini und Sala als Sterne erster Größe auf; neben ihnen sind die Genredarstellungen von Pompiani und Leverati und die landschaftlichen Aufnahmen von Gobel hervorzuheben. — Die Abendausstellung enthält neben andern die von der Münchener Jubiläumsausstellung her bekannten Effektbilder „Gerichtet“ von B. Ottenfeld, „Im Eisenhammer“ von Fr. Keller, die lebensvolle Episode „Aus der Reiterschlacht bei Vionville“ von Th. Rocholl und F. Kirchbachs „Austreibung der Händler aus dem Tempel“. Letzteres Gemälde wirkt hier in seiner Abgeschlossenheit noch weit bedeutender, als es in München der Fall war; namentlich kommt das sorgfältig gemalte Detail und das Beiwerk im Vordergrunde trefflich zur Geltung, ohne dem Auge aufdringlich zu werden. Die schön gedachte Komposition wird nur durch die in der Perspektive teilweise schwankenden Größenverhältnisse der Figuren beeinträchtigt: sie halten nicht immer gleiche Flucht mit der Architektur. Schließlich haben wir noch eines sonderbar traumhaften Bildnisses von Gabr. Max zu gedenken, welches der Künstler „Astarte“ getauft hat. Ob sich die alten Syrer ihre Mondgöttin so gedacht haben, wollen wir nicht untersuchen; es ist wieder eine jener visionären Frauengestalten, wie wir deren von Gabr. Max schon in verschiedenen Varianten kennen gelernt haben; nur dürfte zu diesem Bilde schon aus dem Grunde der Titel „Himmelfahrt Mariens“ bezeichnender sein, da seine zuletzt ausgestellte Madonna zu dem Kopfe Modell gestanden hat.

Denkmäler.

=tt. **Kaiserdenkmal in Metz.** Ferdinand von Miller in München ist beauftragt worden, ein Modell des auf der Esplanade in Metz zu errichtenden Kaiser-Wilhelm-Reiterstandbildes herzustellen und hat dem Denkmalkomitee die Zusage gegeben, bereits Ende Mai die Einlieferung zu bewirken. Für das Denkmal selbst ist ein Syenitpostament mit Erzreliefs gedacht und ein Aufwand von 150000 M. als ausreichend angenommen worden.

Vermischte Nachrichten.

z — **Aus Düsseldorf.** Der Historienmaler Karl Gehrts, dem der Auftrag erteilt ist, in dem Treppenhause unserer Kunsthalle die Wandmalereien auszuführen, deren Entwürfe vor kurzem ebendaselbst ausgestellt waren, wird anfangs März eine längere Reise nach Italien und Griechenland antreten, um dort Studien und Vorarbeiten zu diesen Bildern zu machen. Die dem Cyklus zu Grunde liegende Idee ist eine Darstellung der Entwicklung der bildenden Kunst vom Altertum bis zur Neuzeit, die in den Hauptfeldern durch einige große Kompositionen, Glanzepochen der Kunstgeschichte, versinnlicht wird, während in den Lünetten und Zwickelbildern kleinere Darstellungen in geistreicher Weise und teils mit feinem Humor die Wandlungen der bildenden Kunst im Laufe der Zeiten illustriren. — Die hiesige Kunsthalle hat in dem abgelaufenen Verwaltungsjahr 1887/88 eine Einnahme von 23841 M. erzielt und bei einer Ausgabe von 18525 M. einen Ueberschuß von 5316 M. Es wurden satzungsgemäß von diesem Ueberschuß verwandt: 315 M. an Gratifikationen für die Beamten der Kunsthalle, 1300 M. für die Künstlerunterstützungskasse und 3666 M. für Ankauf von Bildern für die städtische Galerie.

Zeitschriften.

Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums. Nr. 13.
Einige Möbel aus den Rheinlanden aus dem Schlusse des 16. und Beginne des 17. Jahrhunderts. Von A. Essenwein (Mit Abbild.) — Ordnung und Statuten des Ordens vom goldenen Vliesse. Von Hans Bösch.



Redigiert unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von August Pries in Leipzig.

24. Jahrgang. 1888/89

Kunstchronik

Nr. 21. 28. Februar.

Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

Herausgeber:

Carl v. Lützow und Arthur Pabst

Wien, Theresianumgasse 25. — Köln, Kaiser-Wilhelmsring 22a

Expedition:

Leipzig: E. A. Seemann, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. Kühl, Jägerstr. 73.

Die Kunstchronik erscheint von Oktober bis Ende Juni wöchentlich, im Juli, August und September nur aller 14 Tage und kostet in Verbindung mit dem Kunstgewerbeblatt halbjährlich 6 Mark, ohne dasselbe ganzjährlich 8 Mark. — Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler in Leipzig, Wien, Berlin, München u. s. w. an.

Aus den Gemäldesammlungen zu Olmütz und Kremsir.

Im Laufe des vorigen Jahres wurden in den Mitteilungen der k. k. Centralkommission &c. ältere Inventare des Gemäldebestandes in den fürsterzbischöflichen Schlössern zu Olmütz und zu Kremsir veröffentlicht (S. 184 ff.). Die Inventare stammen aus dem Jahre 1691. Sie zählen so interessante Dinge auf, daß es wohl gerechtfertigt erscheint, wenn ich es versuchte, mich an Ort und Stelle umzusehen, was etwa noch von den alten Schätzen vorhanden wäre. Freilich mußte mir von vornherein klar sein, daß in den erwähnten Inventaren ebenso wie in so vielen anderen mit großen Namen viel Mißbrauch getrieben worden, daß also auf jeden Fall Enttäuschungen nicht zu vermeiden sein dürften. In einer kleinen unbekannten Galerie können drei Giorgione's, ebensoviele Dürers, eine ganze Reihe von Holbeins, zwei Correggio's u. s. w. heute bei Sachverständigen nur Lächeln erregen. Gemälde allerersten Ranges habe ich denn auch nicht vorgefunden, dagegen so viele wertvolle Bilder von immerhin guten und interessanten Meistern, daß ich einige Worte darüber in die Öffentlichkeit bringen möchte. Berufene, die unter günstigeren Umständen als ich die Bilder studiren werden, finden sicher noch vieles, das hier übersehen ist. So habe ich z. B. eine nicht geringe Anzahl augenscheinlich sehr beachtenswerter altdeutscher Gemälde in Kremsir nur einige Minuten lang und noch dazu bei Dämmerlicht gesehen. Anderes hing in einer Höhe, die für mein Auge unerreichbar ist. Wieder anderes ist sonst ungünstig angebracht oder lag dem Kreise meiner Kenntnisse nicht nahe genug, um völlig verstanden zu werden [1]). Mit diesem Vorbehalte möchte ich die folgenden Mitteilungen aufgefaßt wissen, die zunächst die gegenwärtig in Kremsir befindlichen Bilder behandeln. Darunter sind zuverlässig auch solche, die 1691 noch in Olmütz waren, was bei der Gemeinsamkeit des Besitzers beider Schlösser nicht wundernehmen kann.

Durch einige interessante Werke vertreten ist die vlämische Malerei. Eine kleine Landschaft mit der Flucht nach Ägypten (auf Eichenholz) gehört in die Richtung des Patenier und Bles, dürfte aber von keinem der Genannten gemalt sein. Vom jüngeren Pieter Brueghel findet man ein kleines gutes Bild (ca. 0,40 breit) mit einem Bauerntanz (im Inventar von 1691 wahrscheinlich Nr. 75 auf S. 188 der Mitteilungen der k. k. Centralkommission). Eine größere Bauernschlägerei ist wohl eine wenig variirte ältere Kopie aus der Zeit und Schule des Rubens nach dem Original des P. Brueghel, das jetzt in Dresden ist [2]). Im alten Inventar liest man noch andere Werke der Brueghel verzeichnet, von denen ich eines auch auf-

1) Der Mangel jedes Kataloges, jeder Numerirung, sowie der Umstand, daß in Kremsir die meisten Bilder fest in die Wand eingelassen sind, erschwerte das Studium fast ebensosehr, wie die zeitweise sehr trübe Beleuchtung.

2) Die neueste Forschung giebt das Dresdener Bild dem jüngeren Pieter Brueghel. Vgl. Woermann in der Geschichte der Malerei III, 67. Eine alte Kopie befindet sich auch im Belvedere (Nr. 1337 des neuen Kataloges). — Im Olmützer Inventar von 1691 kommt bei Nr. 110 der Name „Lavecio Breugel“ vor, was verschrieben oder mißverstanden oder verlesen vielleicht: Viezen - Brueghel heißen soll.

gefunden habe. Auf Seite 187 stehen als Nr. 129 verzeichnet „Drey Narrengesichter in schwarzer Ram von Brügel 1 Stück“. Eigentlich ist auf dem Bilde etwas wie die drei Parzen dargestellt, da eine der Figuren das Garn hält, die andere die Spindel. Aus dem Gewande der mittleren Figur kommt ein braunes Eichhörnchen hervor, das nach dem Faden hascht, was man wohl als einen Ersatz des Abschneidens des Fadens gelten lassen kann. Halbe Figuren, die dritte nur sehr wenig sichtbar. Wegen der ungünstigen Aufstellung habe ich von einer langen Inschrift, die sich links oben auf dem Bilde befindet, nur wenige Worte lesen können. Aus demselben Grunde möchte ich auch für die Zuschreibung des Bildes nicht unbedingt einstehen.

Zum Namen Rubens heran führt uns ein Konzert im Freien. Ein vornehmer Herr und eine Dame sitzen unter Bäumen und musiziren. Links Amor. Das Bild, vermutlich eine Kopie, bleibt einem genaueren Studium vorbehalten. Nach einer bekannten Komposition des Rubens ist die Krönung des Mars oder eines Helden durch Viktoria kopirt. Das Bild in Kremsir zeigt im allgemeinen dieselbe Gruppirung, wie die schöne Skizze mit demselben Gegenstande im Belvedere (neue Nr. 1169) und das große Gemälde in der Kasseler Galerie [1]. (Im Inventar S. 138, Nr. 58 als „Fama von Rubens“.)

Recht erfreulich ist das Vorhandensein eines wohl erhaltenen, bezeichneten Werkes von dem seltenen Rubensschüler Franz Wouters. Es stellt die Entdeckung von Kallisto's Fehltritt vor (breit 1,60 m., hoch 1,20 m, auf Holz). Diana hat sich mit zahlreichen, wohlgenährten Nymphen im Freien gelagert; herum mehrere Windhunde und einiges Jagdgerät. Den Mittelgrund nimmt größtenteils ein Barockbau ein, der halb von Bäumen verdeckt wird. Ein Brunnen, verziert mit einem Putto und einem Delphin, die in einander verschlungen sind, ist davor deutlich sichtbar. Rechts eröffnet sich ein Ausblick auf eine ferne ber-

1) Das Münchener Bild des gleichen Gegenstandes (Nr. 756 des neuen Katalages, alte Nr. 248) ist mir nicht mehr im Gedächtnis. Ehemals hielt ich es für eine Atelierarbeit nach dem ziemlich durchgeführten Entwurf im Belvedere. Verwandt ist Nr. 137 der Augsburger Galerie. Über die Kompositionen des Rubens, die verwandte Gegenstände darstellen, vgl. Schneevogts und Smiths Kataloge, sowie Goeler v. Ravensburg „Rubens und die Antike“, S. 166; Alvin, Genard 2c. „L'oeuvre de Rubens“, S. 90. Das Dresdener Bild mit der Krönung eines Siegers zeigt eine ganz abweichende Komposition, dürfte aber in innerem Zusammenhang mit den vorerwähnten stehen. Über die Wiener Skizze, die von P. Walther, J. Passini und W. Unger reproduzirt ist, vgl. C. v. Lützows Belvederewerk, Textband, S. 26 und 27.

gige Landschaft. Fast im Vordergrunde rechts ein Baum, an dem ein roter Köcher hängt. Noch weiter vorn zur Rechten erlegte Vögel. Die wohlerhaltene Bezeichnung: „f. WoutERS . f.“ findet sich unten etwas rechts von der Mitte. Daß die nackten weiblichen Figuren massige Formen zeigen, habe ich schon angedeutet. Die Haare sind meist goldblond oder hellbraun. Diana hat auffallend lange Zehen von nachlässiger Zeichnung. Das einzige Gemälde, mit dem ich gegenwärtig den Wouters in Kremsir vergleichen kann, ist ein bezeichnetes Bild im Belvedere (Nr. 1400). Auch hier fallen die langen schlecht gezeichneten Zehen auf. Die wenigen Radirungen die man von Wouters kennt [1]), haben nur kleine Figuren aufzuweisen, an denen nicht viel Einzelheiten zu unterscheiden sind. Hingegen zeigen die Formen der Landschaft auf den Radirungen, soweit meine Erinnerung reicht, viele Verwandtschaft mit denen auf dem Bilde in Kremsir, das stark unter dem Einfluß des großen Lehrmeisters steht. Der Wouters im Belvedere gehört interessanter Weise noch in die Zeit vor dem Unterricht bei Rubens.

Über mehrere Bildnisse und eine Madonna, die an Van Dyck gemahnen, möchte ich heute mit einer allgemeinen Erwähnung hinweggehen. Ein lebensgroßer Alter mit entblößter Brust (ein Brustbild) dürfte von Jac. Jordaens sein. Eine sehr figurenreiche Darstellung des Reiches Neptuns, eine neuere Erwerbung, gehört in die Frankgruppe.

Das Inventar (S. 188, Nr. 56) erwähnt auch „Kleine Stückel . . . worunter eine Pespectivische Kirchen“. Vermutlich ist damit jene kleine in Kremsir befindliche Skizze gemeint, die das Innere einer gotischen Kirche vorstellt und die flüchtige aber echte Bezeichnung „Peeter neeffs“ aufweist (ca. 0,30 breit und 0,20 hoch, auf Holz). Das kleine Bild ist sehr flott gemalt, läßt aber im ganzen die sorgsame Hand des vollendeten Meisters der Perspektive, des jüngeren P. Neefs unschwer erkennen. Einige Figuren beleben die Architektur: nach dem Vordergrunde zu schreiten eine Dame und ein Herr; links ein sitzender Bettler. Im Hauptschiff weiter nach rückwärts kniet ein Herr u. s. w.

Eine Kopie nach Isaaks Opferung vom jüngeren Teniers im Belvedere (neue Nr. 1289) sei hier erwähnt. Ein später Nachahmer des Genannten ist durch ein Alchymistenbildchen mit der Bezeichnung: T. U. vertreten.

Dem Theobald Michau möchte ich zwei kleine Landschaften mit je einem Fuhrwerk auf der Straße zuschreiben, die leider (wie die Michau's im Belvedere)

1) V. d. Kellen beschreibt vier.

ganz zersprungene Lasuren zeigen. Vielleicht sind es Kopien nach Jan Brueghel, dessen Abwechslung von Blau und Rot und Rot und Blau in den Gewändern seiner kleinen Figuren sich Michau offenbar aus der Urquelle angeeignet hat. Sehr wahrscheinlich von P. Snayers ist ein ca. 0,70 m breites Bild, dem man den Titel: „Vor dem Gefecht" geben könnte.

Ich gehe zu den Holländern über, die in Kremsir allerdings nur wenige Vertreter aufzuweisen haben. Nicht uninteressant erscheint mir ein Breitbildchen aus der Gruppe der P. Codde, A. Duc und D. Hals mit der Darstellung einer Tanzlektion (ein tanzendes Paar, umgeben von zahlreicher Gesellschaft). In der Art des Pieter Quast scheint mir eine kleine Bauernstube gemalt zu sein. Ein matter Ruisdaelnachahmer, der eine Waldlandschaft mit ruhigem Bach im Vordergrunde mit: R G oder R S bezeichnet hat, muß nicht unbedingt Holländer sein. Zwei kleine saubere Mosellandschaften von Jan Griffier müssen genannt werden. Mehrere Gemälde, die ich aus der Entfernung für Werke von Christoph Paudiß gehalten habe (alter bärtiger Mann, lebensgroß und Kopf eines vorgebeugten Alten), erleichtern uns den Schritt von den Holländern zu den Deutschen, die in Kremsir verhältnismäßig gut vertreten sind. Der Richtung Dürers gehört ein männliches Brustbild mit der geteilten Datirung 15—05 an. Es ist vielleicht eine alte gute Kopie nach dem Nürnberger. Zwei Halbfiguren in etwa ein Drittel Lebensgröße, beide mit der Jahreszahl 1538, eines mit der Inschrift: aetatis suae 33, das andere mit: aetatis suae 31 erschienen mir dem Bart. Bruyn verwandt. Ein weibliches Brustbild von schlechter Erhaltung erinnerte mich lebhaft an die ungenannte Hand des Welzer und der Welzerin in der Wiener Akademie. Leider habe ich eine Folge von Tafeln aus dem 15. Jahrhundert mit Darstellungen aus dem Marienleben, eine große Kreuzschleppung, eine Anbetung durch die Magier, eine figurenreiche Enthauptung des Täufers, eine ebensolche Darstellung mit der heil. Katharina und andere Werke älterer deutscher Kunst, die in Kremsir vorhanden sind, zu flüchtig gesehen, um auch nur eine begründete Vermutung über ihre Urheber aussprechen zu können.

Reichlich war die Ausbeute, die ich für meine Ruthartstudien machen konnte. Ich will den Maler mit Woermann [1]) als bayerischen Künstler, wenigstens als süddeutschen gelten lassen und zähle hier im Abschnitt der Deutschen auf, was ich in Kremsir von Rutharts Hand gesehen habe. Zwei im Zwielicht mehr getastete als gesehene Tierstücke lasse ich einstweilen außer acht [1]). Echte wohlerhaltene Rutharts sind die folgenden: a. Kleine Herde von ruhenden Kühen und Schafen. Rechts der Hirt. Kopf in Profil nach links, ca. 0,50 m breit und 0,40 m hoch. Das Bild zeigt die eingekratzten Strichelchen, die der Meister häufig zur realistischen Wiedergabe mancher Felle anwendete. Vorzügliches Bild. b. und c. Gegenstücke, ca. 1,30 m hoch und 0,80 m breit. b. Wasservogel in einer Landschaft. Am Ufer eines ruhigen kleinen Gewässers liegt ein Pelikan. In der Nähe zahlreiche andere Vögel (Reiher, Enten u. s. w.). c. Edelhirsch von einer Löwin erlegt. Felsige Schlucht. Einen Löwen gewahrt man rechts unten im Vordergrunde. Weiter zurück zur Rechten Ruinen eines antiken Baues und eine Steinplatte mit orientalischer Inschrift. Oben auf den Ruinen ein sprungbereiter Leopard. Vom leicht bewölkten Himmel ist nur links oben ein weniges sichtbar. Die Bezeichnnng „RVTHART" liest man rechts in mittlerer Höhe auf einem Gesimsstück. Auch dieses Bild zeigt die oben erwähnten eingekratzten Striche [2]).

Tierstücke, von G. F. v. Hamilton, solche in der Art des Rosa da Tivoli und ein Bild mit lebenden Hühnern und Fasanen, das mit einem bezeichneten Sunderland, den ich kenne, große Ähnlichkeit hat, seien hier angefügt. Auch drei Seestürme annähernd wie Loutherbourgs will ich namhaft machen, da sie in Hormayrs Archiv von 1825 einem Füßly (also wohl dem alten Mathias F.) zugeschrieben werden. Auf allen drei Bildern ist ein blaugrüner Ton vorherrschend. Sind die thatsächlich von Füßly gemalt, was schwer zu entscheiden sein dürfte, so gehören sie freilich streng genommen nicht zu den deutschen Bildern.

(Schluß folgt.)

Bücherschau.

Hallisches Heiligtumsbuch vom Jahre 1520. (Liebhaberbibliothek alter Illustratoren in Faksimilereproduktion. 13. Bändchen.) München und Leipzig 1889, G. Hirths Verlag. 8°. VIII. und 88 S.

Das neueste soeben erschienene Bändchen der „Liebhaberbibliothek alter Illustratoren in Faksimile-

1) Geschichte der Malerei III, 886 ff.

1) Nachträge zu meinem Verzeichnis der Werke Karl Andreas Rutharts habe ich im Repertorium für Kunstwissenschaft XII, S. 101 ff. gegeben. Auch erwähne ich, daß der Katalog der Galerie in Stockholm drei Rutharts beschreibt, sowie daß sich in den Wiener Sammlungen Appony, Hoppe, Thurn und Goll Gemälde des Meisters befunden haben. Der Auktionskatalog der Galerie J. C. Lauer in Brünn verzeichnet zwei Rutharts.

2) Im allgemeinen sind „Tierstücke von Ruthart" in den Galerien zu Kremsir und Olmütz erwähnt in Hormayrs Archiv von 1825, S. 689. Auch in den Inventaren von 1691 werden einige Rutharts verzeichnet.

reproduktion", welche der unermüdliche Verlag von G. Hirth herausgiebt, enthält das Hallische Heiligtumsbuch vom Jahre 1520 oder vielmehr, wie der Titel genauer lauten müßte: „Aus dem Hallischen Heiligtumsbuche vom Jahre 1520", denn der jetzige Titel verspricht mehr, als die Reproduktion hält, da nicht sämtliche Abbildungen des überaus seltenen Buches, alles in allem 238 an Zahl, wiedergegeben

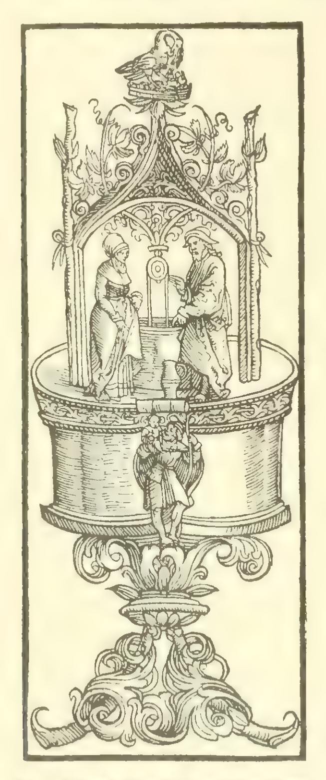


Fig. 1. Silbernes Kleinod mit vergoldeten Figuren. (Aus dem Hallischen Heiligtumsbuche vom Jahre 1520.) Blatt 4.

werden, sondern nur eine Auswahl von 87 Holzschnitten nebst dem Faksimile des mit sog. Schreiberzügen verzierten alten Titels uns geboten wird. Je vollendeter die phototypische Wiederholung der alten Holzschnitte und je mehr sie im stande ist, für Studium wie Genuß die Originale zu ersetzen, um so mehr muß Referent bedauern, daß nur eine Auswahl beliebt worden ist. Ich vermag die Gründe dafür leider nicht zu billigen. Für diejenigen, welche sich für dergleichen überhaupt erwärmen und die Bändchen der „Liebhaberbibliothek alter Illustratoren", sei es einzeln, sei es im ganzen, kaufen, ist der höhere Preis eines vollständigen Neudruckes doch wohl gleichgültig und für die Anschaffung unmaßgeblich. Um so mehr, als das „VOrtzeichnus vnd zteigung des hochlobwirdigen heiligthumbs der Stifftkirchen der heiligen Sanct Moritz und Marien Magdalenen zu Halle" gar sehr selten ist [1]) und die einzige bisher vorhandene Wiederholung in Dreyhaupts 1749 erschienener und auch nicht allzuhäufiger „Beschreibung des Saalkreyses" Teil I, S. 853/876 und Taf. A I' zwar vollständig [2]) ist, aber die Abbildungen der Reliquienbehälter nur verkleinert, bald um die Hälfte, bald um ein Drittel und immer herzlich ungenau wiedergiebt. Kein Zweifel ferner, daß die getroffene Auswahl, bei welcher das Augenmerk des Herausgebers der Liebhaberbibliothek „selbstverständlich auf die durch Komposition und Schnitt sich auszeichnenden Blätter" gerichtet war, ziemlich alle die besten und anziehendsten Holzschnitte des Heiligtumsbuches zusammengestellt hat — aber das seltene Büchlein enthält außerdem noch eine ganze große Reihe von Monstranzen und Kreuzen, Plenarien und Paces, Kästen und Särgen, Gläsern und Kelchen, Statuetten und Brustbildern, welche durchaus ebenso wie die wiederholten eine Auferstehung in Faksimile verdient hätten, als beredte Zeugen für die erstaunliche Höhe, welche einerseits die Goldschmiedekunst, andererseits der Holzschnitt zu Beginn des 16. Jahrhunderts in Deutschland einnahmen. Hinzu kommt endlich noch eins, was einen vollständigen Neudruck wünschenswert gemacht hätte. Der ganze Reliquienschatz wurde, soweit er noch vorhanden, d. h. nicht versilbert oder verkauft war, als Erzbischof Albrecht 1540 das lutherisch gewordene Halle für immer verließ, nach dem katholischen Mainz geschafft, wo er bis gegen Ende des vorigen Jahrhunderts aufbewahrt wurde; erst die Stürme der französischen Revolution — Mainz wurde 1792 zum ersten Mal von den Franzosen besetzt — zerstreuten den Schatz in alle Welt. Dabei wird ohne Zweifel vieles, ja das meiste zu Grunde gegangen sein: aber das eine oder das andere Stück von den 234 abgebildeten Re-

1) Selbst die Marienbibliothek (U. L. Frauen) in Halle besitzt kein ganzes vollständiges Exemplar des Heiligtumsbuches („Gedruckt yn der löblichen stadt halle; Nach | Christi Vnsers hern geburt Funfftzehenhundert | Vnnd Im Zewenntzigestenn Jhare" sic), sondern nur zwei unvollständig erhaltene Abdrucke, die sich aber glücklicherweise zu einem vollständigen Exemplar ergänzen lassen. Die Ponickau'sche Bibliothek, bez. die Universitätsbibliothek besitzt es nicht.

2) Nicht abgebildet sind hier nur — außer den beiden schönen Wappen Blatt 86 und 87 des Hirthschen Neudrucks — die beiden Stücke des neunten Ganges Nr. 4 (= Blatt 85 Hirth) und Nr. 5 (= Blatt 66 Hirth).

liquienbehältern wird sich doch erhalten und in die eine oder die andere Sammlung gerettet haben. Eine Handhabe zum möglichen Wiederauffinden des noch Vorhandenen würde allein die vollständige Wiedergabe des Heiligtumsbuches bieten, da mit ihr jeder Museumsdirektor bez. jeder Sammler leicht seine Schätze vergleichen könnte, während die Seltenheit der Originalabbildungen und die Ungenauigkeit der Dreyhauptschen Wiederholungen die Hoffnung, das eine oder das andere Kleinod deutscher Renaissance aus dem ehemaligen Hallischen Heiligtum wieder zu entdecken, hinfällig machen. Und solche Hoffnung hätte nach Meinung des Referenten den phototypischen Abdruck aller Abbildungen wohl gelohnt!

Der begleitende Text[1]) ist fortgelassen worden, da er „nur hagiologisches Interesse" hat. Referent kann nicht umhin, auch dies zu bedauern. Denn das kurze Inhaltsverzeichnis — in demselben ist zu lesen bez. zu verbessern: Nr. 37. St Pontianus (statt Pretianus); Nr. 55. Brustbild (statt Statuette) — ist doch allzu mager ausgefallen und wird den dargestellten Schönheiten des Kunstgewerbes nicht immer gerecht. Die äußere Gestaltung der Reliquienhalter pflegte den Reliquien, die sie bargen, nach Möglichkeit entsprechend gewählt zu werden — oder die ad hoc schaffenden Künstler versuchten wenigstens das Möglichste, um zwischen Innerem und Äußerem, zwischen Schale und Kern dieser Schaustücke eine künstlerische Übereinstimmung herzustellen. So enthielt z. B. der Engel, Blatt 21 des Hirthschen Neudrucks, den die Schwere der Marterwerkzeuge zu knieen zwingt, eine Anzahl von Partikeln des Kreuzes, der Säule, der Dornenkrone u. s. w. (zweiter Gang, zum vierten). Der schöne Schiffsbecher mit der kleinen Figur der Ursula auf dem Säulenmast (Blatt 50) barg dreißig Partikel von ihr, ihrer Schwester, ihrem Bräutigam, ihrer Mutter, sowie ihres Schiffes (achter Gang, zum eilften). Die silberne und goldene Auferstehung, welche Blatt 19 vorführt, war gewählt worden, um 28 Stücke vom heiligen Grabe neben acht anderen Partikeln (welche vom Stein, der auf dem Grabe gelegen, vom Stein, auf dem des Heilands Haupt gelegen u. s. w. stammten) aufzubewahren (zweiter Gang, zum zwölften). Diese Beispiele, die leicht zu vermehren sind, beweisen neben der Handfertigkeit und Kunstsicherheit die Gedankenfülle und Gemütsarbeit der Künstler. Das geht aber bei der allzu kurzen[1]) Inhaltsangabe, die beliebt worden ist, notwendig verloren: man erfährt nicht, warum gerade diese oder jene Darstellungen gewählt



Fig. 2. Silberne Statuette des hl. Petrus.
(Aus dem Hallischen Heiligtumsbuche vom Jahre 1520.)
Blatt 27.

worden sind; man wird unwillkürlich verleitet, öfter für Zufall zu halten, wo vielmehr fromme Überlegung gewaltet hat. So heißt es zu Blatt 4 (s. Fig. 1) nur: „Sil-

1) Dieser Text ist — außer bei Dreyhaupt a. a. O. — noch wieder vollständig „zum Druck befördert durch Wolffgang Franzium (Historischer Erzehlung DEr Beyden Heiligthümen u. s. w. 1618)": „im Ersten Lutherischen oder Evangelischen Jubel Jahr nemblich 1617 auffs Newe zu Wittenberg auffgeleget vnd zu befinden Bey Paul Helwigen Buchh. allda"; der Wiederabdruck ist aber ebenso ungenau wie die wenigen Abbildungen, welche ihm aus der Originalausgabe beigefügt sind.

1) Nr. 21. Engel „mit fest treflichen Steynen und Berlin gestigkt" — 50. Silbern und vergoldetes Schiff mit dem Bilde der heil. Ursula. — 19. Die Auferstehung, aus Silber, das Grab vergoldet.

bernes Kleinod mit vergoldeten Figuren"; dargestellt aber ist ein gotisch überdachter Ziehbrunnen mit den Figuren des Heilands und der Samariterin — eine Darstellung, welche gewählt wurde, weil „dorynn ist: Vom öle Sancti Nicolai. Vom öle Marie in Sardinia. Vom öle sancte Catharine" (siebenter Gang, zum achtundzwanzigsten); die flüssigen Reliquien veranlaßten, die Brunnenscene als Hülle zu wählen. Zum Blatt 69 wird kurz berichtet: „Silbern und vergoldeter Baum, oben mit Perlen und Edelsteinen" — wie wenig trägt das zur richtigen Würdigung des schönen Kunstwerkes bei! Aus dem Text erfahren wir, daß sich im Baum oder vielleicht in dem Kreuz auf seiner Spitze drei Stückchen vom heiligen Kreuz finden, im Fuß aber (außer anderen Reliquien) auch Partikel von der Stelle, wo Jesus seine Jünger schlafend fand, von der Stelle, wo ihn auf dem Ölberg der Engel tröstet, von der Stelle, allwo er gefangen wurde u. s. w. (zweiter Gang, zum zehnten). Diese Erdschollenreliquien veranlaßten nun um den Fuß des Baumes die sonst nicht erklärlichen Darstellungen, einerseits der drei schlafenden Jünger, andererseits des betenden Herrn, dem ein Engel das Kreuz zeigt, u. a. m. Wäre die Wiederholung des begleitenden Textes oder wenigstens ein ausführlicheres Inhaltsverzeichnis nicht recht wünschenswert oder doch angemessener gewesen?

Summa summarum: die phototypische Faksimilewiedergabe alter Holzschnitte aus dem Hallischen Heiligtumsbuche ist ebenso vortrefflich und tadellos wie dankenswert; zu bedauern bleibt aber, daß der Neudruck des ungemein seltenen Buches kein vollständiger ist, daß nicht wie bei dem Neudruck des Wittenberger Heiligtumsbuches von 1509 (Band VI der Liebhaberbibliothek alter Illustratoren in Faksimilereproduktion) alle Abbildungen nebst dem zugehörigen Texte wiederholt worden sind. Diesem eben angeführten Heiligtumsbuche, das unter Leitung des berühmten Lukas Kranach illustrirt wurde, steht das Hallische in der Sicherheit und Schönheit der Zeichnung und des Schnittes gleichwertig zur Seite. Wer die Künstler gewesen sind, ist nicht überliefert, doch führt uns Muthers Hinweis auf das bisher übersehene Monogramm von Wolff Traut, welches ein Blatt zeigt (Bl. 27 Hirth, s. Fig 2), wohl auf die richtige Spur: wir werden diesen Nürnberger Künstler wahrscheinlich als denjenigen anzusehen haben, der das Hallische Büchlein teils selbst zeichnete und schnitt, teils unter seiner Leitung die Blätter herstellen ließ. Dagegen übertrifft das Hallische Heiligtum jenes Wittenberger wie an Zahl des Gebotenen, so an Mannigfaltigkeit der Darstellungen und an Reichtum künstlerischer Erfindung, wie mir scheinen will. Und das war's doch auch wohl, was Erzbischof Albrecht wünschte und beabsichtigte: der Reliquienschatz des benachbarten kursächsischen Wittenberg sollte durch die geradezu erdrückende Menge von Reliquien verdunkelt werden, die sich in Halle angesammelt hatten und in Hunderten von den kostbarsten wie kunstvollsten Meisterwerken [1]) der Goldschmiedekunst der mehr und mehr vom alten Glauben abschwenkenden Menge gezeigt wurden. Beide „Heiligtümer" in Wittenberg wie in Halle, welches letztere Luther [2]) als „den Abgott zu Halle" brandmarkte und verspottete, vermochten den Wogen der beginnenden Reformation nicht lange Widerstand zu leisten — afflavit deus, et dissipati sunt! Nur in den seltenen Holzschnittbüchlein sind sie zu uns hinübergerettet worden, nur in den Wiederabdrucken werden sie weiter leben: wäre da ein vollständiger Neudruck auch des Hallischen Heiligtumsbuches nicht um so angebrachter gewesen?

Halle a. S. **H. Heydemann.**

Nekrologe.

** **Der Stilllebenmaler Johann Wilhelm Preyer**, der älteste der Düsseldorfer Künstler, ist am 19. Februar im 86. Lebensjahre gestorben.

** **Der Archivar Cesare Guasti**, Sekretär der Accademia della Crusca, welcher sich auch an kunstgeschichtlichen, auf Toskana bezüglichen Forschungen beteiligt hat, ist Mitte Februar in Florenz gestorben.

Konkurrenzen.

** **Dem Ausschuß für die Errichtung eines Scheffel-Denkmals in Heidelberg** hat, wie der „Schwäbische Merkur" meldet, Maler Klose in Karlsruhe eine namhafte Summe zur Verfügung gestellt. Hierdurch ist es möglich geworden, den von den Preisrichtern der Entwürfe für das Karlsruher Scheffel-Denkmal mit dem ersten Preis gekrönten, von dem dortigen Komitee aber nicht angenommenen Entwurf des Bildhauers Heer zur Ausführung zu erwerben.

Kunst- und Gewerbevereine.

— **Halle a./S.** Ueber das zurückgelegte vierte Jahr seit Bestehen des Städtischen Museums erstattet die Verwaltung Bericht, dem wir folgendes entnehmen. An Sonderausstellungen haben stattgefunden: Originalarbeiten des Professors W. Menzel, bestehend in Oelgemälden, Zeichnungen, Radirungen u. a.; Theaterprospekte und Naturstücke des Theaterdekorationsmalers Herrn E. Schwedler, Halle. Zwei verschiedene Ausstellungen von künstlerischen und kunstgewerblichen Originalentwürfen des verstorbenen Professors Ludwig Burger. Eine Folge von architektonischen Entwürfen des Architekten Konr. Weichardt in Leipzig. Eine Sammlung von Oelgemälden, Zeichnungen und Probeholzschnitten von Werken des verstorbenen Professors Oscar Pletsch. Außerdem wurden eine Anzahl kunstgewerblicher Entwürfe ausgestellt, welche meist den ausgeschriebenen Konkurrenzarbeiten des Kunstgewerbevereins ihre Entstehung verdanken, daneben 32 verschiedene Oelgemälde. Das Inventar des Museums zeigt eine Vermehrung der Nummern von 88 auf 125. Unter diesen ist wieder eine Anzahl hervorragender Geschenke zu verzeichnen, worunter hervorzuheben Kupferstiche, 9 Oelgemälde, Bildnisse Hallescher Schöffen aus dem 17. und 18. Jahrhundert, eine Anzahl orientalischer kunstgewerblicher Gegenstände.

1) Das älteste Werk ist wohl die Büchse, Blatt 80 Hirth, mit der Reliefdarstellung des Jonas mit dem Walfisch in Elfenbein.

2) Vgl. dazu Wolters, Der Abgott zu Halle. S. 14. ff.

Sammlungen und Ausstellungen.

. . **Die diesjährige akademische Kunstausstellung in Berlin** wird, laut Bekanntmachung des Senats, während der Zeit vom 15. August bis 6. Oktober im Landesausstellungspalast am Lehrter Bahnhof stattfinden.

. **Die diesjährige internationale Kunstausstellung in München** wird vom 1. Juli bis 15. Oktober dauern.

x. **Im Louvre** zu Paris werden gegenwärtig unter der Leitung von Courajod eine Anzahl Säle zu einem Museum für mittelalterliche Kunst eingerichtet. Die bereits vorhandenen Gegenstände hofft man bald durch Herbeiziehung von Kunstwerken aus halb verlassenen Kirchen vermehren zu können.

Denkmäler und Neubauten.

y. **Aus Altenburg** wird gemeldet, daß das zur Errichtung eines Kaiser Wilhelm-Denkmals zusammengetretene Komitee sich für den Obermarkt als Standort entschieden hat. Die Ausführung des Denkmals, dessen Kosten sich auf 45000 M. belaufen sollen, ist dem Bildhauer Bärwald in Berlin übertragen worden.

. . **Die Ausführung eines Standbildes Kaiser Wilhelm I.**, welches in der Nische des südwestlichen Pfeilers der Eisenbahnbrücke bei Thorn aufgestellt werden soll, ist dem Bildhauer Prof. Calandrelli in Berlin übertragen worden. Die Statue soll in einer Höhe von 2,7 m aus Sandstein hergestellt werden.

x. **Dem Schlachtenmaler Alphons de Neuville** wird in Paris ein Denkmal errichtet, in Form eines Standbildes, mit dessen Ausführung der Bildhauer Mercié beschäftigt ist.

. . **Zum Dombau in Berlin.** Die Budgetkommission des preußischen Abgeordnetenhauses hat beim Extraordinarium des Etats des Kultusministeriums 600000 M. zum Neubau eines Domes in Berlin bewilligt, jedoch den Verwendungszweck dahin geändert, daß diese Summe nur zur Aufstellung von Plänen unter Ausschreibung einer Konkurrenz und zu Vorarbeiten verwendet werden darf. Von ultramontaner Seite wurde die Frage aufgeworfen, wer als Erbauer des Domes zu betrachten sei. Wenn dieser Antrag der Kommission die Zustimmung des Plenums findet, hat die von der überwiegenden Mehrzahl der deutschen Architekten unternommene und unterstützte Bewegung zu Gunsten eines allgemeinen Wettbewerbs ihr Ziel erreicht.

= tt. **Neue Kirchen in Karlsruhe.** In Karlsruhe wurde im zweiten Jahrzehnt unseres Jahrhunderts sowohl den Katholiken als auch den Protestanten durch Weinbrenner je eine Pfarrkirche erbaut. Da nunmehr die badische Residenz jetzt an 70000 Einwohner zählt, so genügen diese zwei Kirchen längst nicht mehr, und es wurde in den letzten Jahren in der Vorstadt Mühlburg eine zweite katholische Pfarrkirche und in der Südstadt eine weitere evangelische Kirche errichtet. Die neue katholische Pfarrkirche ist nach den Plänen und unter der Leitung des Baurates Adolf Williard als dreischiffige flachgedeckte Basilika mit zwei Fassadentürmen zwischen einer dreiteiligen offenen Vorhalle in den Formen einfacher italienischer Renaissance ausgeführt worden. Die neue evangelische Pfarrkirche hat Baurat Ludwig Diemer als dreischiffige gewölbte Hallenkirche mit Emporen in den Seitenschiffen und einem seitlich an der Vorderfronte stehenden Turme in den einfachen Formen einer sich an Renaissanceweise anschließenden Rundbogenarchitektur errichtet. Diese Kirche nähert sich der Vollendung und wird zu Ostern dem Gottesdienste übergeben werden.

Vermischte Nachrichten.

x. **Für das Düsseldorfer Künstlermaskenfest**, von welchem schon früher an dieser Stelle Erwähnung geschehen, liegt jetzt das genaue Programm vor. Danach gestaltet sich die von Karl Gehrts ersonnene Ausführung wie folgt: Auf einer Seite des Podiums ist auf einer Terrasse das Prachtzelt des Dogen von Venedig errichtet, zu dem eine Marmortreppe hinaufführt; auf der anderen befindet sich ein Brückenbogen mit Treppen, eine Kolonnade mit einem Ausblick auf das Meer bildet den Hintergrund der Dekoration. Auf dem Platze vor dem Zelt und der Brücke tummelt sich das venetianische Volk. Dann erscheint der festliche Zug der Künstler Venedigs mit Musik; die stolzesten Namen der Kunstgeschichte jener Stadt werden dabei verkörpert, als Tizian, Paul Veronese, Bellini, Tintoretto, Palma Vecchio u. s. w. Sodann landen Gondeln am Dogenzelt; eine führt den Herzog von Urbino mit sich, eine andere Katharina Cornaro, eine dritte den Dogen selbst mit dem Rat der Zehn. Wenn diese glänzende Gesellschaft sich oben gruppirt hat, erscheint Albrecht Dürer in einer Gondel und wird jubelnd vom Volke und den Kunstgenossen begrüßt. Der deutsche Meister wird dem Dogen zugeführt, der ihn herzlich begrüßt und bewillkommt. Die Gondoliere singen ein Fischerlied; darauf naht in pomphaftem Aufzuge die maurische und die türkische Gesandtschaft, welche dem Dogen von Venedig Geschenke bringen. Von ihrem Gefolge werden Tänze aufgeführt; Fischer von Chioggia treten auf und tanzen ebenfalls. Darauf wird dem großen Meister Dürer gehuldigt; weißgekleidete Mädchen bringen ihm einen Lorbeerkranz und der Sprecher der Republik liest eine Schrift vor, in welcher die Freude über den Besuch Dürers ausgedrückt und die Kunst als Vermittlerin der Freundschaft zwischen Deutschland und Italien gefeiert wird. Der Doge wird danach den Nürnberger Meister mit einer goldenen Ehrenkette schmücken und Katharina Cornaro, die Königin von Cypern, ihm den Lorbeerkranz aufs Haupt drücken.

Vom Kunstmarkt.

W. **Auktion Coppenrath.** Am 20. März versteigert Börner in Leipzig die erste Abteilung des künstlerischen Nachlasses des Regensburger Buch- und Kunsthändlers A. Coppenrath. Kupferstichsammlern war schon lange der Kunstschatz desselben, den feine Kennerschaft und glückliche Zufälle angehäuft hatten, wohl bekannt; dennoch dürften sie jetzt, wo der Katalog eine genaue Beschreibung bringt, von großem Staunen ergriffen werden, wenn sie die Reichhaltigkeit der Kupferstiche der ersten Künstler und die vielen dabei vorkommenden kostbaren Seltenheiten wahrnehmen. Die Auktion Coppenrath stellt sich den berühmtesten Sammlungen, die in den letzten zwanzig Jahren versteigert wurden, würdig an die Seite und wird auch in der Zukunft mit Ehren genannt werden. Nahe an 3000 Nummern zählt der fleißig redigirte Katalog, und es ist darunter kein einziges Blatt, das mittelmäßig zu nennen wäre. Die erste Abteilung bringt Kupferstiche, Radirungen und Holzschnitte alter Meister. Ungemein reich, zuweilen fast vollständig sind von deutschen Meistern vertreten: A. Dürer, Aldegrever, Altdorfer, die beiden Beham, P. Flindt, Hollar, Isr. von Meckenen, G. Pencz, Schongauer, V. Solis, G. F. Schmidt, J. G. Wille, Zwott. Aus der niederländischen Schule heben wir die Werke hervor von Vega, Berghem, A. van Dyck, Goltzius (namentlich Bildnisse) Lucas von Leyden, A. v. Ostade, Rembrandt und die Brüder Wierix. Von letztgenannten Künstlern, die Coppenrath zu sammeln begann, sind auch viele Alvin unbekannte Blätter angeführt. Von Italienern ist Marc-Anton Raimondi und Schule und von Franzosen Callot, Cl. Gelée und C. Laulne zu nennen. Innerhalb dieser Meister sind dann viele einzelne Seltenheiten beschrieben, die der Kenner leicht herausfinden wird, wir aber nicht alle hier anführen können. Neben diesen reichen Werken werden einzelne oder mehrere Blätter von ältesten Meistern genannt, die überhaupt höchst selten und kostbar sind. Zu diesen rechnen wir Jacob de Barbarj, Mair von Landshut, Wilborn, Zasinger, viele Schrotblätter, den Meister E. S., den Meister mit dem Krebs, einige Anonyme aus dem 15. Jahrhundert, die gepunzten Goldschmiedearbeiten, den Meister der Kraterographie, Dirk van Staren aus den nordischen Schulen und B. Baldini, D. Campagnola, B. Montagna und Nicoletto Rosex von Italienern. Von vier besonders seltenen Blättern liegen Abbildungen in Lichtdruck vor, darunter von einem Holzschnitt, der einen Pfeifenkopf darstellt, dessen Deckel die Stadt Jerusalem zeigt, wie die Aufschrift sagt, von einem Drechsler Meister Jakob Zeller zu Regensburg gemacht. Man braucht kein Prophet zu sein, um einer solchen Auktion das günstigste Resultat zu versprechen.



Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers **E. A. Seemann.** Druck von August Pries in Leipzig.

24. Jahrgang. 1888/89.

Kunstchronik

Nr. 22. 7. März.

Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

Herausgeber:

Carl v. Lützow und Arthur Pabst

Wien, Theresianumgasse 25. — Köln, Kaiser-Wilhelmsring 22a

Expedition:

Leipzig: E. A. Seemann, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. Kühl, Jägerstr. 73.

Die Kunstchronik erscheint von Oktober bis Ende Juni wöchentlich, im Juli, August und September nur aller 14 Tage und kostet in Verbindung mit dem Kunstgewerbeblatt halbjährlich 6 Mark, ohne dasselbe ganzjährlich 8 Mark. — Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler in Leipzig, Wien, Berlin, München u. s. w. an.

Das litterarische Denkmal des Kronprinzen Rudolf von Österreich.

Durch die entsetzliche Katastrophe, welche dem alten Stamme der Habsburger ihren hoffnungsreichsten Sprößling geraubt, die Völker Österreich-Ungarns in tiefe Trauer versenkt und in der ganzen gebildeten Welt aufrichtiges Mitgefühl erweckt hat, war auch das groß angelegte Volksbuch, als dessen geistiger Schöpfer und Leiter der Unvergeßliche dastand, in seinem Fortbestande bedroht. Durfte ja doch „Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild“ unter den verschiedenen litterarischen Schöpfungen des Verewigten als das eigentliche „Kronprinzenwerk“ gelten, da hier nicht nur Grundgedanke, rege Mitarbeiterschaft, stete Fürsorge bis ins kleinste Detail, sondern der ganze Inhalt und Geist der Darstellung dem Thronerben angehörten, durch ihn ihre Farbe und Bedeutung erhielten. Die bange Frage, die nach der ersten Betäubung durch den furchtbaren Schicksalsschlag daher allen an dem Werke Mitbeteiligten auf die Lippen trat, ob der als hochragender Dom gedachte Bau nun wie eine traurige Ruine dastehen bleiben solle, hat sofort von entscheidender Stelle ihre Beantwortung gefunden. Kaiser Franz Josef, der in den Tagen allgemeiner Trostlosigkeit der Welt so viele neue Beweise erhabener Gesinnung und unverzagten Mutes gegeben hat, traf die Allerhöchste Bestimmung, daß das Werk, welches der ihm entrissene heißgeliebte einzige Sohn und Erbe mit seiner Zustimmung ins Leben gerufen, nach dem fest vorgezeichneten Plane innerhalb des vorbestimmten Zeitraumes im Geiste und Sinne Rudolfs zu Ende geführt werden solle. Zugleich gab der Monarch dem von der Frau Kronprinzessin-Witwe Stephanie geäußerten Herzenswunsche Gehör, bei der Fortsetzung und Vollendung des Lieblingswerkes ihres unvergeßlichen hohen Gemahls dessen Stelle vertreten und fortan das Protektorat über das Werk übernehmen zu dürfen. Am 15. Februar ist die erste, nach dem Dahinscheiden des Kronprinzen hergestellte Lieferung, die 78. in der Reihenfolge, erschienen. Sie giebt den Besitzern des Werkes jene trostreichen Entscheidungen kund und enthält außer der Fortsetzung des in der Ausgabe befindlichen Bandes „Oberösterreich und Salzburg“ noch ein besonderes Trauerheft, welches dem Andenken des erlauchten Gründers der Publikation gewidmet ist. Es sei uns vergönnt, daraus einige Punkte herauszuheben, welche für die kunstfreundlichen Leser unseres Blattes von besonderem Interesse sind.

Der Grundgedanke, welcher dem Kronprinzen Rudolf bei der Unternehmung des Werkes vorschwebte, war eine ethnographische Schilderung der Völker Österreich-Ungarns durch die vereinigten Darstellungsmittel von Bild und Wort. „Wo gäbe es einen Staat“ — sagte er in dem 1884 an den Kaiser gerichteten Promemoria — „so reich an Gegensätzen seiner Bodengestaltung, der naturhistorisch, landschaftlich und klimatisch eine so herrliche Mannigfaltigkeit in seinen Grenzen vereinigte?“ Die schriftstellerische Darstellung sollte selbstverständlich auf der Höhe der gegenwärtigen wissenschaftlichen Forschung stehen, zugleich aber in der Form gefällig und klar, für die weitesten Kreise der Bevölkerung verständlich sein. Als ihre notwendige Begleiterin ward eine reiche Illustration ins Auge gefaßt, welche von allen Eigen-

tümlichkeiten der Natur, des Lebens und der Sitte von den Volkstypen, Denkmälern, Bauten und anderen Kunstschöpfungen treue und künstlerisch vollendete Abbildungen liefern sollte. Nach diesen Grundsätzen wurden die Detailpläne ausgearbeitet und die Kräfte für die Ausführung gewählt. Dabei galt als eine der ersten Bedingungen, daß alle Völker des Reiches zu der erlesenen Schar der litterarischen und künstlerischen Mitarbeiter ihr Kontingent stellen sollten. Jedes Kronland sollte durch seine eigenen Söhne durchforscht und geschildert werden. Nur wenn sich irgendwo für die speziellen Aufgaben die geeigneten Männer nicht fänden, hatten andere bewährte Kräfte für sie einzutreten. Die Gesamtleitung behielt sich der Kronprinz selbst vor. „Er las die Manuskripte, ließ sich alle eingelangten Illustrationen vorlegen, präsidirte allen Sitzungen des Redaktions- und Künstlerkomitee's, wenn es sich um neu zu wählende Mitarbeiter handelte, unterzeichnete alle Briefe eigenhändig, welche die neu berufenen Mitarbeiter aufforderten, sich an dem Werke zu beteiligen, und sie von der ihnen zugedachten Aufgabe und dem Umfange derselben verständigten. Von Dienstreisen, Jagdausflügen, wo immer sich der Kronprinz aufhielt, aus München, Berlin, Paris und London kamen Briefe an die Redakteure mit Anfragen und Weisungen."

Die Redaktion der größeren Abteilung des Werkes, welche die im österreichischen Reichsrate vertretenen Länder umfaßt, wurde dem Hofrate J. v. Weilen in Wien, die Redaktion der kleineren, ungarischen Hälfte dem Schriftsteller Maurus Jokai in Budapest anvertraut. Wie für den litterarischen und artistischen Teil ihrer schwierigen Aufgabe, so traten diesen beiden Autoren auch für die administrative und finanzielle Seite des Unternehmens besondere Komitee's zur Seite, zusammengesetzt aus bewährten Fachmännern der verschiedensten Wissens- und Kunstzweige, durch deren stetes lebendiges Zusammenwirken unter dem rastlos arbeitenden und von dem regsten Eifer für das Ganze beseelten Führer das Werk schnell und ununterbrochen fortgeschritten ist. Nicht weniger als 101 Gelehrte und Schriftsteller haben als litterarische Mitarbeiter, 176 Künstler und Illustratoren an den bisher ausgegebenen 78 halbmonatlichen Lieferungen mitgewirkt. Erschienen sind der „Übersichtsband", der in zwei starke Abteilungen zerfallende Band „Wien und Niederösterreich", und „Oberösterreich"; der Band „Salzburg" ist dem Abschlusse nahe. Von der ungarischen Abteilung befinden sich der erste Band und ein Teil des zweiten in den Händen des Publikums.

Aus der Feder des verewigten Kronprinzen stammen folgende Abschnitte des Werkes: im „Übersichtsband" die Einleitung, welche in großen Zügen ein ethnographisches Gesamtbild des Reiches entwirft, ferner in dem Bande „Wien und Niederösterreich" die Schilderung der landschaftlichen Lage Wiens, die landschaftliche Schilderung des Wienerwaldes und der Donau-Auen bis zur ungarischen Grenze; sodann zu dem ersten Bande „Ungarn" ebenfalls die Einleitung. Bei der erst vor wenigen Wochen stattgefundenen Wahl der litterarischen Mitarbeiter für den Band „Triest, Istrien und Dalmatien" übernahm der Kronprinz die landschaftliche Schilderung der Quarnerischen Inseln und des südlichen Teiles von Dalmatien und wollte dieselbe im Laufe des Sommers 1889 vollenden. Auch für den im Erscheinen begriffenen zweiten Band „Ungarn" hatte der Verewigte noch einen Beitrag, die Beschreibung von Gödöllö und seiner Umgebung, zugesagt. An Stelle des Manuskripts, das Ende Januar erwartet wurde, kam von Meyerling die schaudererregende Todesbotschaft!

Wer die Beiträge Rudolfs zu seinem Lieblingswerke liest, der wird sich sagen müssen, daß wohl selten ein Thronerbe so wie dieser durch Wissen und Bildung vorbereitet gewesen ist für die erhabene Mission des Herrschers. Aber auch ein reicher Schatz von Gemüt und ein feiner künstlerischer Geschmack sprechen zu uns aus den frisch und flott hingeschriebenen Natur- und Volksbildern. Die Seele des Österreichers, das malerische Talent farbenreicher, zart abgetönter Schilderung, der Sinn für schmelzenden Wohllaut der Sprache verleihen ihnen ein echt heimisches, charaktervolles Gepräge. Wenn Kronprinz Rudolf auch eine vorwiegend naturwissenschaftliche Bildung und Geistesrichtung besaß und für die Angelegenheiten der Kunst nicht in erster Linie sich zu interessiren pflegte, so war er doch selbst eine durch und durch künstlerisch angelegte Natur, von dessen Walten die Kunst dereinst sich das Höchste erhoffen durfte.

Dafür zeugt auch die Sorgfalt, mit welcher die Illustration des Werkes von ihm geplant und durchgeführt worden ist. Schon eine frühere Publikation des Kronprinzen, die „Orientreise", war mit Holzschnitten und Radirungen reich ausgestattet erschienen. Auf die letzteren mußte man bei dem neuen Unternehmen verzichten, da dieses sonst unmöglich den Charakter eines Volksbuches hätte annehmen können. Ein um so höherer Wert wurde dagegen jetzt auf den Holzschnitt gelegt und ihm, mit Ausnahme leicht in Facsimile herzustellender Zinkotypien und einzelner Trachtenbilder in Farbendruck, die gesamte künstlerische Ausstattung des Werkes überlassen. Für die Ausführung der Illustrationen der ungarischen Bände fand sich in Budapest ein geeignetes Institut unter der Leitung des dortigen Professors Gustav Morelli, welches in Verbindung mit der ungarischen Staats-

druckerei die Herstellung des Buches übernahm. Dieselbe Einrichtung wurde auch in Wien, um für die Ausführung der Illustrationen und des Drucks der weit umfangreicheren österreichischen Abteilung ebenfalls eine einheitliche künstlerische Durchführung zu erzielen, wie sie durch das Zusammenwirken mehrerer privater Anstalten kaum erreichbar gewesen wäre, bei der österreichischen Staatsdruckerei ins Leben gerufen. Als Leiter des neu gegründeten, mit der Staatsdruckerei organisch verbundenen xylographischen Instituts wurde Wilhelm Hecht angestellt, der zu diesem Zweck von München berufen und gleichzeitig mit der neu geschaffenen Professur für Holzschneidekunst an der Kunstgewerbeschule des Österreichischen Museums betraut wurde. Als im Frühling 1885 die ersten Probedrucke der nach den Zeichnungen von Berndt, Lichtenfels, Rumpler u. a. ausgeführten xylographischen Arbeiten dem Kronprinzen Rudolf vorgelegt wurden, erfüllte sein Herz freudige Genugthuung und er sprach die Erwartung aus, daß das litterarisch wohl fundirte Werk auch in künstlerischem Betracht allen hohen Anforderungen der Gegenwart entsprechen werde.

Das weitere Fortschreiten der Publikation hat diese Hoffnung in reichem Maße erfüllt. Beide Anstalten, die Wiener wie die Pester, kommen in rühmenswertem Wetteifer den mannigfachen an sie gestellten Ansprüchen der zeichnerischen Kräfte in immer vollendeterer Weise nach. Als vor einigen Wochen eine Auswahl von Holzschnittproben aus dem Kronprinzenwerk in der Ausstellung des Wiener Künstlerhauses dem Publikum vorgeführt wurde, lautete das allgemeine Urteil dahin, daß diese xylographischen Arbeiten an charaktervoller Wiedergabe der Originale und malerischer Wirkung sich dem Besten an die Seite setzen lassen, was die Buchillustration unserer Zeit hervorgebracht hat. Eine Anzahl der Holzschnitte hatte sich Kronprinz Rudolf zu einem Prachtalbum zusammenstellen und an ihm befreundete Fürsten, sowie an Regierungen und Museen des Auslandes versenden lassen. Eines dieser Exemplare war unlängst im Deutschen Kunstgewerbemuseum in Berlin ausgestellt. Von allen Seiten kamen Anerkennungen und Beglückwünschungen. —

Da breitete der Tod sein undurchdringliches Dunkel über das helle Auge, das an all dem Schaffen seine herzliche Freude gehabt und uns diese so oft in warmen Worten strahlenden Blicks ausgedrückt hatte. Denen aber, denen es vergönnt war, unter einem so seltenen Führer mitzuhelfen an dem froh begonnenen großen Werke, ihnen bleibt nun als ernste Pflicht die Aufgabe zurück, jeder für sein Teil dazu beizutragen, daß das kaiserliche Wort: „in Seinem Geist und Sinn" zur vollen Wahrheit werde, damit das Ganze dereinst dastehe und von den nachkommenden Geschlechtern rühmend genannt werde als das litterarische Ehrendenkmal des Kronprinzen Rudolf.

C. v. L.

Deutscher Kunstverlegerverein.

Seitdem die Platte des Kupferstechers auf galvanoplastischem Wege beliebig und in gleicher Vollendung vervielfältigt werden kann, wächst die Zahl der sogenannten Frühdrucke oft in einer Weise, daß für den Kunstkenner, der dieselben in Mappen sammelt, wie für den Kunstfreund, der damit sein Heim zu schmücken trachtet, die Unsicherheit ihres Wertes stetig zunimmt und ihr Besitz sich nicht selten äußerst fraglich gestaltet. Daher hat sich in England schon vor Jahren unter dem Namen Printseller Association ein Verein gebildet, welcher die Anzahl der Frühdrucke abstempelt, wodurch denselben, obgleich ihre Anzahl eine jedesmal beliebige und verschiedene ist, auf dem internationalen Markte ein gewisser Vorzug und eine wohlthuende Sicherheit in Bezug auf den Besitz verschafft worden sind. Dem deutschen Kunstverlag, dessen Ergebnisse auf gleicher Höhe stehen, fehlte bis jetzt ein solcher Verein, und es wird daher die Kunde um so lebhafter begrüßt werden, daß diese empfindliche Lücke des Kunsthandels nunmehr ausgefüllt werden wird. Eine Reihe namhaftester Berliner Firmen hat sich zusammengethan und einen „Deutschen Kunstverlegerverein" gebildet, dessen Satzungen soeben ausgegeben wurden. Der rein ideelle Zweck der Vereinigung ist, bei künftigen Kunstblättern fortan Anzahl und Art der Frühdrucke in ein Wahrheitsbuch einzutragen und abzustempeln; damit wird verhütet, die angegebene Zahl jener Blätter zu überschreiten und ihren Wert im Handel zu verringern. Auf das genaueste wird in § 24 festgesetzt, daß die Frühdrucke nur von der Originalplatte gedruckt werden und insgesamt nur fünfhundert an Zahl betragen dürfen, worunter fünfundzwanzig Remarquedrucke (diese mit speziellen Abzeichen), ferner sechs Pflichtexemplare an den Künstler und bis zu zwanzig Rezensionsexemplaren [1]) mit inbegriffen sind; auch die sämtlichen Probedrucke werden durch besondere Stempel als solche gekennzeichnet; Wiederholungen dürfen nur um wenigstens 25 % kleiner sein; ein Exemplar der ersten Druckgattung wird dem Archiv des Vereins einverleibt; u. s. w. u. s. w. Kenner und Sammler des Kupferstiches

1) Hierzu sei besonders noch bemerkt, daß das Merkmal der Rezensionsexemplare „selbstverständlich dem Publikum gegenüber sich nicht von den anderen Stempeln unterscheiden wird", wie es nach § 24, 14 allerdings erscheinen könnte.

werden dem „Deutschen Kunstverlegerverein“ alles nur mögliche Gute wünschen und seine Ausbreitung wie sein Gedeihen als einen Vorteil des heimischen Kunstverlags freudig willkommen heißen.

Halle. H. Heydemann.

Aus den Gemäldesammlungen zu Olmütz und Kremsir.

(Schluß.)

An Italienern ist Kremsir überaus reich, besonders an Meistern der eklektischen Schulen, die mir nicht geläufig sind. Ein rätselhaftes Bild, eine figurenreiche Auferweckung des Lazarus ist schon 1825 in Hormayrs Archiv (S. 689) und danach in Naglers Monogrammisten erwähnt. Es trägt das Zeichen B-S (beide Buchstaben durch einen Horizontalstrich in mittlerer Höhe verbunden) und rechts daneben die Jahreszahl 1558. Wie ein um 50 Jahre verspäteter Carpaccio mutet einen das ansehnliche Breitbild an, das wohl von einem archaisirenden Italiener gemalt ist und nicht von einem Deutschen, wie es im Hormayrs Archiv angenommen wird. Im Inventar von 1691 erscheint es als Altdorfer (S. 187 Nr. 122) „Aufweckung Lazari in vergolter Ram von Altendorffer 1 Stück“. Höchstens an eine deutsche Kopie nach einem älteren Venetianer könnte man denken. Eine ansehnliche Reihe von sechs Bassanos, eine Latona mit den Fröschen in der Art des Veronese, ein Nymphenenraub wohl von Tintoretto und anderes will erst sorgsam geprüft sein. —

In der Residenz zu Olmütz, wo sich nach den Inventaren zu schließen, ehemals sehr viele Gemälde befunden haben, sind gegenwärtig nur etwa ein Dutzend guter älterer Bilder aufzufinden. Die modernen haben hier die Oberhand, unter denen ich gleich hier ein Kaiserbildnis aus dem Jahre 1854, ein Porträt des Kardinals Erzherzog Rudolf von mir unbekannter Hand, ein Rundbildchen mit einer Himmelfahrt (?) von L. Kupelwieser und eine nazarenische heilige Cäcilia hervorheben will. Was die älteren Gemälde anbelangt, so ist darunter wohl eine heilige Familie mit dem schlummernden Jesuskinde im Vordergrunde das bedeutendste. Links unten auf dem großen Bilde sieht man einen Cartellino mit der Bezeichnung

„SEBASTIANVS FACIEBAT“.

Das Bild sofort dem Sebastiano del Piombo zuzuteilen, wie es das Inventar von 1691 (S. 184 Nr. 10) thut, wage ich des hellen Kolorits wegen nicht. Als gute Arbeit kann weiterhin eine venetianische heilige Familie mit landschaftlichem Hintergrunde gelten, ein Breitbild (ca. 1 m breit), das ich einem Bonifazio zuschreiben möchte. In der Mitte gewahrt man die Madonna, links Johannes als Jüngling, rechts den lesenden Joseph als noch jungen Mann. Eine Madonna von einem bolognesischen Nachtreter des Fr. Francia harrt noch einer Taufe, ebenso eine lombardische Tafel aus der Nachfolgerschaft des Lionardo, ein Breitbild, auf dem die in der lombardischen Schule so beliebte Herodias mit dem Haupte des Täufers dargestellt ist. Links überdies noch der Kopf einer Magd. Rechts der Henker, der das Haupt des Johannes auf die Schlüssel zu legen im Begriffe steht. Das Bild vermutungsweise dem Luini zuzuschreiben, ist wohl kein Wagnis [1].) Spätere Italiener und Maler anderer Nationalität, die in Olmütz vertreten sind, liegen mir ferne; nur ein Architekturstück mit römischen Ruinen in der Art des Pannini will ich noch berühren.

Wäre ich nunmehr mit meinen Andeutungen über das Vorhandene zu Ende, so darf ich wohl auch von dem seit der Inventarisirung von 1691 Verschollenen ein Wort reden. Manches davon mag verkauft worden, manches dürfte bei dem Brande des Kremsirer Schlosses im Jahre 1752 zu Grunde gegangen sein. Vielleicht steckt auch noch einiges in üblem Zustande in einem Magazin. Die Kommentirung der alten Inventare ist also eine überaus schwierige Sache. Was hat es mit den „Heyl. Drey König von Lukas von Leyden in schwartzem Ram 1 Stück“ (S. 185 Nr. 34) für eine Bewandtnis? Was soll man aus „Schäffer vndt Schäfferin, sambt drey Kindeln in einer Landtschafft . . . von Castel franco . . .“ machen? Der Gegenstand der Darstellung würde zu Giorgione recht gut passen. Wohin ist das Bild gekommen, wo sind die im Inventar verzeichneten Gemälde des Jost van Cleef [2])? Am dringendsten aber gestaltet sich die Frage bezüglich zweier großer Gemälde, die in folgender Weise im Inventar angeführt sind (S. 187 f.) „28 Triumph der Eytelkeit, großes Stuck, in alt Vergolter Ram von Holbein“ und „39 Triumph der Armuth, in vergolter Ram von Holbein“. Offenbar sind hier Holbeins berühmte Triumphe des Reichtums und der Armut gemeint, die sich also, möglicherweise sogar im Original, zu Ende des 17. Jahrhunderts in Olmütz befunden haben.

Wien im Januar 1889. Th. Frimmel.

Korrespondenz.

Berlin, Ende Februar 1889.

P.-d. In den Ausstellungsräumen des Vereins Berliner Künstler ist gegenwärtig wieder eine ansehnliche Reihe von Gemälden vereinigt. Besonders ins Auge fällt durch Umfang und Gegenstand ein Bild

1) Im Inventar (S. 185, Nr. 8) heißt das Bild als Solario. Ein moderne Schrift auf der Rückseite nennt es Salaino.

2) Im Inventar „Zotte cleff“ geschrieben.

von Otto Sinding, eine Schar von Lappländern darstellend, die auf schneebedeckter Höhe nach langer Winternacht die Wiederkehr der Sonne begrüßen. Das Hauptverdienst liegt, wie bei den meisten Werken des produktiven Künstlers, in der Schärfe der Naturbeobachtung, mit welcher die weite, öde Landschaft, der graue Ton, der mit Ausnahme der beleuchteten Stelle am Horizont und der rötlichen Reflexe an den Wolkensäumen über dem Ganzen lagert, wiedergegeben ist. Auch ein Bild Paul Schads fesselt durch die Treue der, wenn auch nebensächlicher behandelten, Naturschilderung; dasselbe zeigt einen jungen katholischen Geistlichen, der des Abends in Begleitung eines Chorknaben mit dem Sterbesakrament durch ein Bauerngehöfte schreitet; eine junge Frau und zwei kleine Mädchen, die aus dem Hause getreten sind, verrichten ihr stilles Gebet; im Hintergrunde biegen sich Bäume und Sträucher im herbstlichen Sturmwind, und ein fahler Schein am Horizont vollendet die melancholische Stimmung, die sich den durch die Hauptfigur erweckten Gedanken aufs innigste anpaßt. Ein düsterer Grundton geht auch durch ein Gemälde M. Grönvolds, welches das Elend einer arbeitslosen Proletarierfamilie veranschaulicht; zwei Männer und ein Bursche ziehen einen Karren mit den ärmlichen Habseligkeiten, die abgehärmte Frau trägt ein Kind im Arme, neben ihr schreiten ein etwa dreizehnjähriges Mädchen und ein naiv dreinblickendes Söhnlein, nebst dem Kleinen, das auf dem Wagen schläft, das einzige versöhnende Moment der traurigen Scene. Nicht ganz so pessimistisch berührt ein großes Genrebild von E. Rau, ein junges Mädchen vom Lande, das im Warteraum eines Bahnhofes inmitten zweier Nonnen thränenden Auges bei einem Imbiß sitzt; freundlich legt ihr die jüngere der beiden Schwestern die Hand auf die Schulter, und ein reisendes junges Ehepaar blickt teilnehmend vom anderen Ende des Tisches auf die Gruppe. In Julius Exter lernt man einen neuen Hellmaler kennen, der zwischen den blühenden Bäumen eines Obstgartens eine elegante Tischgesellschaft vorführt, die dem Croquetspiel eines Herrn und einer jungen Dame zuschaut; die Toiletten sorgen in diesem Fall für etwas mehr Farbe, als die Bilder dieser Richtung sonst aufzuweisen pflegen. Befremden erregt ein Werk von E. Chaperon, das fünf französische Soldaten in der Douche vorführt und höchstens als abschreckendes Beispiel des ödesten Impressionismus seine Aufnahme in die Ausstellung gerechtfertigt erscheinen läßt. Auch eine schlummernde Kameliendame von Tornai kann nicht schlechthin zur Nacheiferung empfohlen werden, wenn sie auch zeichnerisch und koloristisch eine sehr achtbare Schulung bekundet. Von Ferd. Keller, dessen „Apotheose Kaiser Wilhelms I." zur Zeit in der königl. Akademie verdientes Aufsehen erregt, sind zwei Pastellporträts zu sehen, beide dieselbe Dame in verschiedener Ansicht darstellend, von ungemein graziöser Behandlung, von Jos. Lind ein anmutiges steirisches Mädchen mit dem vom Künstler so gern verwerteten Motiv der von der Kopfbedeckung beschatteten Stirn, und von A. Dieffenbach eine nicht minder reizvolle Schönheit aus dem Wasgenwalde. — Unter den Landschaften ist besonders reich die Spreegegend vertreten, die namentlich Schmitgen, Meißner und Fräulein von Keudell zu Ehren bringen. Mit Douzette, der wieder ein vorzügliches Mondscheinbild einsandte, wetteifert C. Preß, der einen märkischen See und ein Fischerhaus am Ufer im Mondenschimmer zeigt und nur in der duftigen Wiedergabe der nächtlichen Atmosphäre den genannten Meister nicht ganz erreicht hat. Neben einem farbenprächtigen großen Gemälde von Gunnar Berg, welches eine Meerespartie aus den Lofoten mit zahlreichen Segelschiffen vergegenwärtigt, und einer trefflichen Marine aus Esthland von R. von Möller ist Saltzmann durch eine umfangreiche Darstellung aus dem Seeleben vertreten; auf felsigem Strande sieht man zwei Matrosen, von denen der eine am Boden liegt und der andere hilfreich um ihn bemüht ist, während auf den Meereswogen das Wrack des Schiffes treibt. Eine schöne Ausbeute seiner vorjährigen Studienreise auf Bornholm giebt der unlängst aus Weimar nach Berlin übergesiedelte F. Hoffmann-Fallersleben, ein Sohn des bekannten Dichters und Litteraturforschers; unter neun kleinen, in einem Rahmen vereinigten Ansichten sind besonders die Meerespartien und die Waldlandschaften, meist in abendlicher Beleuchtung, durch wahre und poesievolle Stimmung ausgezeichnet. Unter den italienischen Ansichten verdienen besondere Hervorhebung Hackers herbstliche Strandpartie von San Remo, zwei virtuos gemalte große Aquarelle P. Barthels aus Pompeji und zwei venetianische Kanalbilder von dem Mailänder Sala, der außerdem durch zwei Ansichten aus London vertreten ist. Seine oft bewährte Meisterschaft in der Schilderung orientalischer Motive zeigt Ernst Körner wiederum in einer Ansicht des alten Reichstempels zu Karnak, die bereits in Privatbesitz übergegangen ist. Zum Schlusse sei noch eines Cyklus von Bildern gedacht, der, von Guido von Maffei herrührend, die vier Jahreszeiten in charakteristischen Scenen aus der Tierwelt veranschaulicht: zwei Auerhähne in weiter Flachlandschaft, ein Rehbock in hellbesonnter Waldlichtung, ein Fuchs, der eine Schnepfe aufgescheucht hat und ihr lüstern nachblickt, und endlich ein paar Wildschweine, die am Saume eines Tannenwaldes dahinziehen und sich mit ihren dunklen Körpern scharf von der mondbestrahlten Schneedecke abheben.

Nicht minder als die Tierfiguren fesselt das Landschaftliche durch seine sorgsame Durchführung und die fein abgewogenen Übergänge, welche die vier Gemälde zu einem überaus harmonisch wirkenden Ganzen verbinden.

Bücherschau.

P.-d. **Den italienischen Zeitschriften**, die sich mit bildender Kunst, namentlich der zeitgenössischen, beschäftigen, hat sich seit dem 26. Januar d. J. eine neue, in Bologna erscheinende Wochenschrift „Lettere e arti“ zugesellt, die von dem als Kunstschriftsteller und Dichter rühmlich bekannten Professor Enrico Panzacchi, Direktor der königl. Akademie der Künste daselbst, geleitet wird. Wie der Titel besagt, zieht dieselbe auch das Gebiet der Litteratur und Musik in ihr Bereich, und Mitarbeiter wie Giosuè Carducci, E. Nencioni und der Herausgeber selbst bürgen für den Wert des in dieser Richtung Gebotenen. Wie hier auch hervorragende ausländische Erscheinungen verdiente Berücksichtigung finden, ist das den Kunstbeiträgen zu Grunde liegende Programm nach Ausweis der bis jetzt vorliegenden Nummern ein nicht minder umfassendes, in dem alles Bemerkenswerte aus sämtlichen europäischen Kunststädten zu seinem Rechte kommt. Besonders eingehende Nachrichten findet man natürlich über die moderne italienische Kunst, und wie wenig es dabei auf kritiklose Selbstverherrlichung angelegt ist, zeigt z. B. gleich im ersten Heft ein Aufsatz, in welchem Telemaco Signorini die Hauptursachen des künstlerischen Rückganges in Italien mit einschneidender Schärfe darlegt; er findet dieselben, beiläufig bemerkt, namentlich in dem überhandnehmenden geschäftsmäßigen Kunstbetrieb und der besonders unter jüngeren Kräften verbreiteten Ansicht, daß nur der Absatz der Maßstab des Verdienstes sei. Unter den größeren Beiträgen, die sich auf moderne italienische Kunst beziehen, seien noch erwähnt die Mitteilungen über die Mailänder Bildhauer Rosa und Grandi, über die in farbiger Heliotypie reproduzirten Illustrationen des Bologneser Malers Augusto Sezanne zu dem kürzlich bei Rothschild in Paris erschienenen Prachtwerk „L'eau“, für welches u. a. Alphonse Daudet und Charles Yriarte den Text lieferten, ferner ein Aufsatz von G. A. Cesareo über den auch in Deutschland vorteilhaft bekannten Marius de Maria, der, ebenfalls aus Bologna gebürtig, seit einigen Jahren in Rom arbeitet und in dessen Schaffen der Verfasser höchst interessante Einblicke eröffnet. Einem Bericht über die unlängst erfolgte Einweihung des Kunstgewerbemuseums in Neapel entnehmen wir beiläufig einige Notizen über das 1882 von dem Fürsten Gaetano Filangieri begründete Institut, mit welchem eine kunstgewerbliche Schule verbunden ist. Das Museum wird geleitet von Domenico Morelli, die Lehranstalt, die ihren Schwerpunkt in Metallarbeiten aller Art und malerischer Gefäßdekoration hat, von Filippo Palizzi. Die Aktivbilanz, die sich auf 95000 Lire beziffert, wird als unzulänglich erklärt und eine ausgiebige staatliche und städtische Subvention als dringend notwendig bezeichnet. — Von den sonstigen Artikeln seien noch die Mitteilungen über Giovanni Rosini, den Verfasser der bekannten Storia della pittura italiana, aus der Feder seines Schülers F. Tribolati, sowie eine eingehende Besprechung von Eugène Müntz' „Histoire de l'art pendant la renaissance“ hervorgehoben.

Kunstgeschichtliches.

Zur Rubensforschung. Anknüpfend an Th. Frimmels beherzigenswerte Bemerkungen in Nr. 20 der Kunstchronik, Sp. 305—307 möchte ich nur darauf hinweisen, daß sich ein gleiches Bild, wie das Schönbornsche, früher mit Unrecht dem Jordaens zugeschrieben, von mir aber wieder unter die aus Rubens' eigener Werkstatt stammenden Bilder versetzt, sich unter Nr. 985 (früher 1046) in der Dresdener Galerie befindet und daß dieses Dresdener Bild in der That auf Holz gemalt ist. Der Frage, welches der beiden vortrefflichen Bilder das frühere sei, brauche ich hier nicht näher zu treten; aber es steht nichts im Wege anzunehmen, daß das Dresdener Exemplar die Nr. 174 des Rubensschen Nachlasses gewesen sei. Vergl. den großen Dresdener Katalog von 1887, S. 322.

K. Woermann.

Konkurrenzen.

Kunstverein für Rheinland und Westfalen zu Düsseldorf. Von den sieben infolge des Wettbewerbes eingegangenen und zur Zeit in der Kunsthalle ausgestellten Entwürfen für die Ausschmückung des Rathauses in M. Gladbach wurde derjenige des Historienmalers F. Klein-Chevalier, eines Schülers von Prof. Peter Janssen, als der zum Zwecke der Ausführung geeignetste bezeichnet. Derselbe stellt die Einweihung des Niederwalddenkmals durch Kaiser Wilhelm I. dar und entsprach, da der Gegenstand der Geschichte des Rheinlands entnommen und von geschichtlicher und allgemeiner Bedeutung ist, außer seinen künstlerischen Vorzügen am meisten den Bedingungen der Wettbewerbsausschreibung. Drei andere Entwürfe stellen ebenfalls eine Apotheose Kaiser Wilhelms des Siegreichen dar. Die reichste Komposition dieser Art hat Fritz Neuhaus eingereicht, eine allegorische Darstellung. Wahrheit und Geschichte, in idealen Frauengestalten verkörpert, stehen neben dem Altar des Vaterlandes, über dem das Medaillonbild des Heldenkaisers prangt; sie bilden mit dem Genius des Friedens, der eine Palme in der Hand trägt, und der stolzen Gestalt der erzgepanzerten Germania, welche das siegreiche Schwert hoch emporhebt, eine schwungvoll komponirte, monumental wirkende Gruppe. Links verteidigt der Aar das preußische Wappen; rechts tragen Putten das Wappen der Stadt M.-Gladbach und ein Abbild der alten Abteikirche jener Stadt. Auf dem zweiten Entwurf mit dem Motto „Die Weltgeschichte ist das Weltgericht“ überreicht Germania dem König Wilhelm, den seine Paladine umgeben, die deutsche Kaiserkrone. Der Entwurf mit dem Motto „München-Gladbach“ stellt die Huldigung der Rheinlande vor Kaiser Wilhelm I. dar; der vierte, mit dem Motto „Pro Patria“ anscheinend die Begrüßung des aus dem großen Kriege siegreich heimkehrenden Kaisers an der Grenze des Rheinlands. Theodor Rocholl giebt in einer größeren, flott und geistreich gemalten Farbenskizze den erhebenden Augenblick wieder, wie König Wilhelm am Abend der Schlacht von Sedan von den siegreichen Truppen begrüßt und umjubelt wird. Der König und der Kronprinz sind umringt von siegestrunkenen bayerischen und preußischen Soldaten, die ihnen Heil und Dank zurufen. Der siebente Entwurf stellt drei Scenen aus dem Nibelungenliede dar; in der Mitte als Hauptbild die Scene, wie Kriemhild den Leichnam Siegfrieds vor ihrer Kemenate findet, und in zwei kleineren Seitenbildern Siegfrieds Abschied und Siegfrieds Tod.

tt. **Aus Mainz.** Zu dem Wettbewerb um den Bau einer katholischen Pfarrkirche zu Ehren des heil. Bonifacius wurden 35 Baupläne eingereicht. Das Preisgericht hat den ersten Preis von 3000 Mark dem Entwurfe von Architekt Dihm in Berlin, den zweiten Preis von 2000 Mark dem Entwurfe von Architekt Philipp Strigler in Frankfurt a. M. und den dritten Preis von 1000 Mark dem Entwurfe von Prof. Fritz Wolff in Berlin erteilt. Die Baukosten für Kirche nebst Pfarr- und Küsterhaus sollen bei einem freien Innenraum von 800 qm mit 400000 M. bestritten werden.

Personalnachrichten.

uz. **Der Architekt Hartel** in Leipzig, bekannt durch seine meist in Gemeinschaft mit einem Socius, wie Bruno Schmitz und Neckelmann, bei architektonischen Wettbewerben erzielten Erfolge, Erbauer verschiedener kleinerer und größerer Kirchen, zu denen auch die neue Petrikirche in Leipzig gehört, ist an Stelle von Petiti-Klotz als Dombaumeister nach Straßburg berufen, wo er auch den Bau der neuen Kirche Jung-St.-Peter auszuführen übernommen hat.

Sammlungen und Ausstellungen.

In der Kunsthalle zu Düsseldorf ist von dem nach München übersiedelnden Landschaftsmaler Joseph Willroider hier eine große Sammlung von mehreren Hundert Studien und Handzeichnungen ausgestellt.

Vermischte Nachrichten.

tt. **Aus Wiesbaden.** Die Neufassung des Kochbrunnens macht auch einen neuen Quellentempel erforderlich und dieser soll gemäß dem Beschlusse des Gemeinderates nach den vom hiesigen Architekten Vogler entworfenen schönen Plänen nunmehr zur Ausführung gebracht werden. In Verbindung mit der bereits bestehenden Trinkhalle wird der neue Aufbau über einem Granitsockel sich als Rotunde mit ionischer Säulenstellung erheben und mit einer Kuppel abschließen, deren krönender Laterne die Dampfmassen des Kochbrunnens entströmen.

Vom Kunstmarkt.

z. **Frankfurter Kunstauktion.** Im Gemäldesaal von Rud. Bangel kommt Anfang April eine sehr reichhaltige Kupferstichsammlung zur Versteigerung. Der mit einem italienischen Unicum geschmückte Katalog enthält 1400 Nummern, die sich auf fünf Abschnitte verteilen. Neben seltenen Stichen von Dürer, Israel von Meckenem u. a. enthält der Katalog auch eine Anzahl interessanter Ornamentstiche, ferner Porträts, Russica, Farbendrucke und zahlreiche englische Schwarzkunstblätter.

x. **Auktion Coppenrath.** Der Beginn dieser bei C. G. Börner in Leipzig stattfindenden Versteigerung (vergl. vor. Nummer) ist auf den 26. März verschoben worden.

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Hauser, A., Grundzüge der ornamentalen Formen- und Stillehre. 8°. 50 S. Wien, Alfred Hölder. M. 1. —

Prix, A., Grundzüge der Geschichte des Zeichenunterrichts. Ebenda. 8°. 64 S. M. 1. —

Bender, E., Originalentwürfe für geschnittene und gepunzte altdeutsche Lederarbeiten. Heft 1. 3 Tafeln in Lith. Leipzig, Gustav Fritzsche. M. 2. 50

Meisterholzschnitte aus vier Jahrhunderten. Herausgegeben von Georg Hirth und Rich. Muther. 3. u. 4. (Doppel-)Lieferung. 44 Blatt. München, G. Hirths Verlag. M. 7. —

Bogh, Joh., Bergens Kunstforening i femti Aar. Udarbeidet paa Foranstaltning af Kunstforeningens Direktion i Anledning af Foreningens Halvhundredeaars-Jubilaeum. Bergen, Ed. B. Giertsen. 2 Kr.

Zeitschriften.

Revue des arts décoratifs. Nr. 6 8.
Les artistes de l'industrie. I Constant Sévin. Von V Champier (Mit Abbild.) — Le Musée et les collections de la manufacture de Sèvres. Von E. Garnier. (Forts.) (Mit Abbild.) — Les décoratives du carton-pate. Von L Benedite. — Quatre pieces d'orfévrerie a propos de l'exposition rétrospective d'art industriel à Bruxelles en 1888. Von G. Bapst. (Mit Abbild.) — La manufacture royale de porcelaine de Copenhague. Von M. Vachon. — L'enseignement de l'art décoratif en Italie au XVe siècle Nach Muntz, histoire de l'art. Von V. Champier. — Conseils aux fabricants I. Tapis et tentures. Von de Laborde — Études sur la manufacture nationale des gobelins: la production. Von Gerspach. — Le lauréat du concours de ciselure (fondation Willemsens). — Les frères Rousseau peintres et sculpteurs ornemanistes. Von A. de Champeaux. — L'uniformité architecturale de Paris. Von Paul Bourde. — L'Art décoratif et les livres d'étrennes. — Ausserdem 10 Illustrationsbeilagen.

Allgemeine Kunstchronik. No. 4.
Zur Landschaftsmalerei. Von Aug Schaeffer. — Wiener Bildhauerateliers. Von Alfred Nossig.

Mitteilungen des k. k. Österr. Museums für Kunst und Industrie. Nr. 2.
Casa Farnesina. Von Dr. Josef Bayer. (Fortsetzung.) — Die Schmuckformen der Renaissance. Von J. Folnesics. (Schluss.)

L'Art. No. 594.
Troyon. Von A. Hustin. (Mit Abbild.) — La onzième exposition de la société d'aquarellistes français et la première exposition de peintres-graveurs. Von Paul Leroi.

Gazette de Beaux-Arts. Nr. 380.
Jean Etienne Liotard et ses oeuvres. Von E. Humbert. — La renaissance au musée de Berlin. VII. Von W. Bode. (Mit Abbild.) — Chardin au musée du Louvre. (Schluss.) Von H. de Chennevières. — Quatre gravures de Moreau le jeune pour les fêtes de la ville de Paris. Von G. Bapst. — Les livres à gravures sur bois publiés à Ferrare. Von G. Gruyer. — Analyses de tapisseries 1676 et 1814. Von Gerspach.

Die Kunst für Alle. Heft 11.
Ueber die Kunst in England. Von Herman Helferich. (Mit Abbild.) — Pariser Briefe. Von Otto Brandes.

Inserate.

Redigiert unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von August Pries in Leipzig.

24. Jahrgang.
1888/89.

Kunstchronik

Nr. 23.
14. März.

Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

Herausgeber:

Carl v. Lützow und Arthur Pabst
Wien Köln
Theresianumgasse 25. Kaiser-Wilhelmsring 22a

Expedition:

Leipzig: E. A. Seemann, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. Kühl, Jägerstr. 73.

Die Kunstchronik erscheint von Oktober bis Ende Juni wöchentlich, im Juli, August und September nur aller 14 Tage und kostet in Verbindung mit dem Kunstgewerbeblatt halbjährlich 6 Mark, ohne dasselbe ganzjährlich 8 Mark. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile nehmen außer der Verlagsbandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler in Leipzig, Wien, Berlin, München u. s. w. an.

Rubens' „Alte mit dem Kohlenbecken" in der Dresdener Galerie.

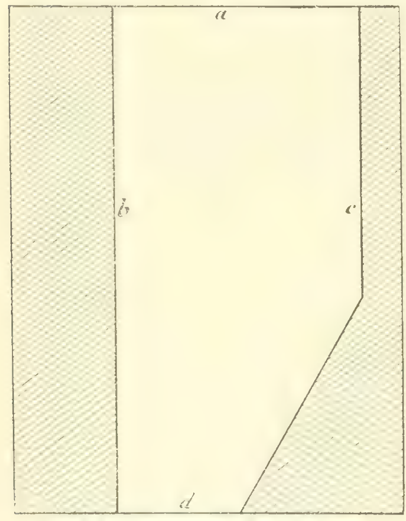
Eine glückliche Entdeckung des unermüdlichen und erfolgreichen belgischen Rubensforschers Max Rooses und eine im Anschluß an dieselbe von dem Verfasser dieser Zeilen vorgenommene erneute Untersuchung der „Alten mit dem Kohlenbecken" von Rubens in der Dresdener Galerie werfen ein neues Licht nicht nur auf dieses Bild, sondern auch auf einige andere Gemälde.

Bekanntlich besitzt das Brüsseler Museum ein großes, auf Holz gemaltes Bild aus Rubens' früherer Zeit, welches „Venus in der Schmiede Vulkans" darstellt. Nicht minder bekannt ist es, daß das Haager Museum eine auf Leinwand gemalte Kopie dieses Bildes bewahrt, in welcher der an der linken Seite das Feuer anblasende Vulkan, wie man annahm, ersetzt worden durch eine alte Frau, welche ein Kohlenbecken hält, durch einen Knaben, welcher mit vollen Backen in die Glut bläst, und durch einen Jüngling, welcher Holz herbeischleppt. Das Haager Bild stellt dementsprechend nicht „Venus in der Schmiede Vulkans", sondern „Venus, in einer Grotte Schutz suchend" dar. Daß diese „veränderte" Kopie nicht von der Hand des Jak. Jordaens, dem der Katalog sie zuschreibt, sondern von einem wirklichen Schüler des Rubens herrührt, ist augenscheinlich. Ausgesprochen hat der Verfasser es in seinem großen Katalog der Dresdener Galerie, S. 313. — Der Haager Katalog berichtet, die gleiche Darstellung, angeblich das Original, befinde sich bei Herrn Ruppertshoven von Boll zu Teplitz bei Warasdin in Kroatien, zieht die Originalität dieses Bildes aber schon seinerseits in Frage. Da unsere Untersuchung ergeben wird, welche Bewandtnis es mit dem wirklichen Original der Haager Komposition hat, so brauchen wir das uns unbekannte Bild in Kroatien nicht weiter zu berücksichtigen. Um so wichtiger für die Frage ist das erwähnte Dresdener Bild, welches, von Rubens eigener Hand gemalt, die Gruppe der linken Seite der Haager Kopie zeigt.

Die Entdeckung des Zusammenhangs, in dem die Bilder des Brüsseler Museums, des Haager Museums und der Dresdener Galerie zu einander stehen, wurde durch Max Rooses' Beobachtung veranlaßt, daß der „Vulkan" des Brüsseler Bildes nicht von Rubens' Hand gemalt, sondern von einem späteren Nachfolger des Meisters wahrscheinlich hineingeflickt sei. Bei näherer Untersuchung fand Rooses, argwöhnisch geworden, daß in der That an der Stelle des Vulkans das ursprüngliche Stück des Bildes herausgesägt und durch ein anderes ersetzt worden sei. Was war aus dem ursprünglichen Stück geworden? Rooses dachte sofort an das Dresdener Bild, und wirklich ergab die genaue Untersuchung des letzteren, daß es nur durch Anflickung an drei Seiten in seine jetzige Gestalt gebracht worden und daß sein echtes Kernstück dieselbe Gestalt und dieselben Maße wie der Brüsseler Ausschnitt zeigt. Die nachstehende Figur veranschaulicht das Flickwerk; der weiß gelassene mittlere Teil entspricht dem Ausschnitt in Brüssel und stellt das echte Stück des Dresdener Bildes dar. Die schraffirten Teile sind angesetzt. Sie sind auch absichtlich dunkel und undeutlich bemalt. Von der figürlichen Darstellung ragen nur ein Stück des Hinterkopfes und

des Nackens des Jünglings zur Linken, rechts ein Stück des linken Armes der alten Frau und unten ein Stück des Zeigefingers des jungen Mannes in die angeflickten Randstücke hinüber, und diese zeigen in ihrer schwächeren, verblasseneren Malweise auch den entschiedensten Gegensatz zu der Kraft und Frische der eigenen Hand Rubens', welche das Hauptstück so unverkennbar auszeichnen.

Der Sachverhalt ist also vollkommen aufgeklärt. Das Dresdener Bild ist aus dem Brüsseler Bilde



Maße des ganzen Bildes: Höhe 1,16, Breite 0,92. [illegible] a = 0,[illegible], b = 1,16, [illegible] 0,60, d = 0,26.

wahrscheinlich um 1700 herausgesägt, beide sind darauf von nicht ganz ungeschickter Hand zurechtgeflickt worden. Das Haager Bild aber ist eine Kopie nach dem aus den beiden anderen bestehenden Original in seiner ursprünglichen Gestalt. Wo sich dieses damals befunden, wird sich hoffentlich noch feststellen lassen. Das Brüsseler Bild befand sich 1857 im Privatbesitze; das Dresdener Bild kam um die Mitte des vorigen Jahrhunderts in den Besitz des sächsischen Königshauses.

Karl Woermann

Korrespondenz.

München, im Februar 1889.

Das Kunstausstellungsgebäude am dem Königsplatz gegenüber der Glyptothek, umschließt bekanntlich in seinen Oberlichtsälen die „Permanente Ausstellung der Münchener Künstler-Genossenschaft". Ein großes Galeriebild mit lebensgroßen Figuren: „Venetianisches Fischerboot" von Ludwig Dill zieht dort gegenwärtig schon von ferne durch vollendete Plastik und Perspektive die Blicke der Besucher an. Das Boot mit seinen lebhaften Insassen nimmt den ganzen Vordergrund ein, dahinter öffnet sich eine Fernsicht auf das von Fischerbooten belebte Meer. Luft und Wasser entwickeln feine Töne und Lichtreflexe, und dem flimmernden Licht eines etwas dunstigen Morgens, dessen Sonne nur matten Schein wirft, entspricht das gedämpfte Kolorit der Gegenstände und Figuren im Vordergrunde. Zwei andere Bilder desselben Meisters: „Abend bei Venedig" und „Im Hafen von Chioggia" sind ebenfalls hervorragende Leistungen, die ihren Eindruck nicht verfehlen. Das erstere zeichnet sich durch warme, der Stimmung eines südlichen Abends entsprechende Farbentöne aus. Ein auffallendes Bild ist ferner Hermann Grabe's „Monduntergang auf See". Es fesselt durch eine fast märchenhafte Beleuchtung und eine treffliche Perspektive, welche letztere eine um so schwierigere Aufgabe war, als das Bild nur Luft, Wasser und ein auf den Beschauer zuruderndes Boot zeigt. — Durch den Reiz ganz eigenartiger Beleuchtung und tiefen, gesättigten Farbentones ist auch Hans Bartels' Ansicht des mit seinen altertümlichen, roten Ziegelbauten malerisch am tiefblauen Strom gelagerten Danzig ausgezeichnet. — O. Wergelands „Lachsfischerei in Norwegen" zeigt die eigenartige lichte Beleuchtung nordischer Landschaften, wo selbst die Schatten lichter sind als bei uns, so daß man denken könnte, die Freilichtmaler hätten dort ihre Studien gemacht. Das Bild würde noch ansprechender sein, wenn die das Ruder führende Frau oder Tochter ein nicht gar so flaches Gesicht hätte. — Durch seinen Vortrag ausgezeichnet ist das kleine Marinebild von Hans Petersen: „Im Kanal von Dover." — Ein L. Douzette („Mondnacht am See") spricht für sich selbst. — Ed. Schleichs „Mondnacht am See" bringt sehr naturwahr eine jener eigentümlichen Beleuchtungen, die entstehen, wenn das Mondlicht durch schichtenweise gelagertes Gewölk scheint. Der ganze Himmel ist abwechselnd hell und dunkel gestreift, den Mond umgeben große Farbenringe, und die Landschaft tritt körperlicher hervor als im vollen Mondlicht. — Der „Winterabend" von Anton Windmaier zeigt uns ein Dorf im Schnee bei dem oft so intensiv gelben Licht eines winterlichen Sonnenunterganges. Nun kann ja der Pinsel immer nur eine schwache Andeutung von den wunderbar zarten und durchsichtigen Farbentönen geben, welche ein Sonnenuntergang hervorzuzaubern vermag; aber das Mögliche scheint hier geleistet, und der Übergang der gelben Lichtflut in das verblassende Azur des Him-

mels, an dem die Mondsichel sichtbar wird, ist fein abgetönt. — Ein echtes Stimmungsbild und sehr hübsch durchgearbeitet ist Paul Thiems „Wintermorgen bei Tauwetter". Grau in grau liegt der kleine Marktplatz da, alles trieft, alles träufelt, als wolle es dem Brunnen Konkurrenz machen; der Laternenmann löscht die letzte Laterne, und unter den Schirm geduckt huscht ein früher Passant eilig daher, die Verkörperung der Unbehaglichkeit. — Feine Naturbeobachtung zeichnet das Stimmungsbild von Bela von Spányi: „Abschied der Störche" aus. Das herbstlich angehauchte Ried mit seinen Wasserlachen, der aufsteigende Abendnebel, ein letzter Sonnenblick drüben am Waldsaume, die Versammlung der regungslos meist auf einem Bein verharrenden Störche — das ist ebenso wahr wie virtuos vorgetragen. Die Malweise ist flott, aber auch im einzelnen sorgfältig, die Farbe flüssig. Sehr fein sind die Lufttöne. — F. von Carstens „Aus alter Zeit", Kirchenruine mit Grabstein, den ein alter gelehrter Herr studirt, ist poetisch empfunden und sehr fein durchgearbeitet. Goldenes Sonnenlicht fällt durch frisches Grün hinab in das vermorschte Gemäuer. „Junges Leben blüht aus den Ruinen". - Ein Gemälde von F. von Ende, das nur den Fehler hat, zu groß zu sein, ist ein Roman ohne Worte, genannt „Herbst". Unter einer entblätterten Birke sitzt eine junge und schöne schwarz gekleidete Dame. Trauer im Herzen und im Auge, schaut sie in den herbstlich gestimmten Park. Ein kleines Mädel spielt neben ihr im Grase. — R. Hirth du Frênes zeigt uns in seiner äußerst fein durchgearbeiteten „Fête champêtre" ein Stückchen Kulturgeschichte. Im Parke eines Edelsitzes vergnügt sich eine Gesellschaft von Herren und Damen im Kostüm des Empire; vielleicht Porträts. — Unter den Stillleben gefällt namentlich eines von A. Kunz, das Prunkgefäße und Früchte darstellt, durch virtuosen Vortrag, und ein „Jagdstillleben" von R. Wimmer durch geschickte Anlehnung an altholländische Art (Jan Weenix).

Nächst der vorgenannten ist die Kunstausstellung von Wimmer & Co. in der Briennerstraße die größte und besteingerichtete von München. In ihren sieben eleganten und wohldurchwärmten Oberlichtsälen bietet sie eine ganze Galerie neuerer Kunstwerke. Die Verhältnisse des Kunstmarktes bringen es mit sich, daß man hier Bildern begegnet, welche man wegen ihres anerkannten Wertes längst verkauft geglaubt hätte. Neben solchen fehlt es aber nicht an anderen, die durch bizarre Inscenirung einer an sich recht hübschen Idee abstoßen. Exempla sunt odiosa. Zuweilen ist die Leinwand für den Vorwurf zu groß gewählt. Dies dürfte bei dem im übrigen vortrefflichen Genrebild von G. Jacobides „Aus der Kinderstube" der Fall sein (Bildgröße 1 zu 2 m). Kinder streiten um einen Apfel, Großmutter mahnt zum Frieden. Die Vorzüge des Bildes, das in ruhigen Farben sehr sorgfältig gemalt ist, beruhen in ungewöhnlicher Plastik und feinem Realismus der hübschen Kindertypen. — Hugo Kaufmann hat zwei kleine, wie immer sehr fein gehaltene Genrebildchen ausgestellt, W. Velten einen Pferdemarkt am Wintermorgen vor einer mittelalterlichen Stadt, ein figurenreiches vortreffliches kleines Bild. — G. Max schildert „Witwenleid" (oder wie man das Bild nennen will — es ist ein Mangel, daß die ausgestellten Bilder nicht sämtlich die vom Maler gewählte Bezeichnung tragen), eine alltägliche, aber ergreifende Scene; der Gatte ist gestorben, Hab und Gut wird versteigert; im Hintergrunde sehen wir die Auktion, vorn die junge Witwe bleich und schmerzvoll vor der eben ausgebotenen Bettstatt, das kleine Töchterchen an der Hand. Ein gedankentiefes Bild. — Von L. Adam Kunz sehen wir hier drei seiner schönen farbenprächtigen Stillleben; besonders wirkungsvoll ist eins (von 1885), das edle Gefäße und Früchte auf purpurner Decke darstellt. — Auch Ed. Grützner kann seine Mönche nicht mehr alle unterbringen. Es überrascht, hier noch das vielbewunderte, durch psychologisch feine Züge ausgezeichnete Bild „Der Barbier im Kloster" anzutreffen (den zum Rasiren versammelten Mönchen erzählt der Barbier lustige Schwänke). Ein neueres Bild stellt zechende Mönche im Klosterkeller dar. Grützners Mönche sind immer kreuzfidel. Sein „Konkurrent" in dieser Spezialität, der ebenfalls mehreres hier ausgestellt hat, Richard Linderum, faßt das Mönchsleben weniger rosig auf. Seine scharf gezeichneten Typen dürften mehr der Wirklichkeit angehören. — Ein großes Bild von F. Roubaud „Abendgebet in der Wüste" (Araber auf dem Gebetteppich neben seinem Kamel) ist fein gemalt, koloristisch wirksam und stimmungsvoll. — Ernst Meißner wetteifert mit Hofner und Brendel. Zwei Bilder „Schafherde im Schneesturm" sind sehr naturwahr. Das größere derselben dürfte technische Vorzüge besitzen. — Tüchtige Leistungen sind „Aufbruch zur Jagd" und „Tartarenlager" von Josef Brandt, „Vierspännige Kutsche mit Feuerreiter im Schnee" von Zygm. Ajdukiewicz, „Im Zigeunerlager" von A. Kozakiewicz und „Schlittenviergespann" (wilde Fahrt bei eigentümlich lila Beleuchtung) von Bohdan Kleczynski. Die slavischen Maler sind lebhaft in der Darstellung und wirkungsvoll in der Farbe. — Jul. Rose wetteifert in einem „Norwegischen Fjord" erfolgreich mit Normann, hat aber eine selbständige Vortragsweise, deren malerische Wirkung durch leuchtendes Kolorit unter-

stützt wird. Ein „Polnisches Dorf" von F. Rouband läßt uns in seiner realistischen Erscheinung dafür dankbar sein, daß wir dort nicht wohnen müssen. — Zwei Mondscheinlandschaften von Ludw. Meixner (1884) sind sehr malerisch, das durch Wolken hervorbrechende Mondlicht fällt auf baumbewachsene Flußufer und eine im Hintergrunde emporstrebende gotische Kirche. Etwas mehr Licht wäre der Wirkung förderlich gewesen. — Ein kleines Bild von Böhm Sal München „Slavische Landleute im Schatten eines Weidenbaumes" zeichnet sich durch leuchtendes Kolorit und äußerst feine Durcharbeitung aus. — Eine vorzügliche Stimmungslandschaft von L. Neubert zeigt uns einen stürmischen Herbsttag mit zerrissenem düsteren Gewölk. Das Motiv der Landschaft erinnert an das Flachland der Isar.

Ernst Bötticher.

Bücherschau.

Sammlung mittelalterlicher Kunstwerke aus Österreich, aufgenommen und herausgegeben von F. und C. Jobst und J. Leimer. Zweite verbesserte Auflage. Mit 19 Ton- und 29 Steindruckblättern. gr. Fol. Wien 1889, S. Kende.

Zu den verdienstvollsten Publikationen spät-mittelalterlicher Kunstwerke gehört unstreitig das leider nur zu wenig bekannte, nunmehr aber doch in zweiter Auflage erschienene Werk, dessen Besprechung Gegenstand der nachfolgenden Zeilen ist. Der Titel bezeichnet den Inhalt des Werkes nicht präzis. Jedenfalls müssen wir hier „Österreich" nicht als Kaisertum, sondern als „Land ob und unter der Enns" verstehen. Wir finden aber auch nur Werke aus der Wende des 15. und 16. Jahrhunderts, also dem Ende des Mittelalters, dem Ausgange der Gotik. Weitaus am reichsten ist die Holzskulptur vertreten; Stein und Metall sind nur wenig berücksichtigt. Das Schwergewicht ist, wie die Detailbetrachtung näher ergeben wird, durchweg auf das Plastisch-Ornamentale gelegt, während das Figürliche und noch mehr das Malerische stark zurücktritt. Die weitere Beschränkung, die sich auch in der Behandlung der einzelnen Kunstwerke kundgiebt, ist deshalb nicht zu tadeln, da das, was geboten wird, höchst ausführlich, größtenteils sogar erschöpfend gegeben ist. Gegenüber der Ausführlichkeit der Illustrationen ist der Text freilich auf das Allernotwendigste beschränkt, hat auch in Vergleich zur ersten Auflage keine wesentliche Veränderung erfahren. Für den praktischen Gebrauch wäre es immerhin wünschenswert gewesen, wenn man auch in der zweiten Auflage die Gegen[illegible] auf den Blättern selbst genannt hätte, da ob [illegible] [illegible]ngen Formates ein Herumblättern sehr un[illegible] ist.

Den Anfang der Publikation bildet der Altar in der Pfarrkirche zu Hallstatt: weiter bekannt durch die Arbeit von Sacken im dritten Bande der Mitteilungen der Centralkommission. Auf Bl. 1 findet sich eine treffliche Totalansicht (mit Hinweglassung der späteren Zuthaten), Bl. 2—7 Details, die jeder weiteren Beschreibung entbehren können; besonders lobend zu erwähnen, da namentlich in Handbüchern kaum zu finden, ist, daß hier wie durchweg auch die Grundrisse in den verschiedenen Höhen, (Hallstatt auf Bl. 2 ff.) sowie durchweg auch die Profile der Details gegeben sind. Das Figürliche tritt, wie bemerkt, stark zurück, was besonders empfindlich auf Bl. 4 ist, wo sich die oberen Partien des linken Flügels zwar trefflich gezeichnet finden, das Relief — die Beschneidung Christi darstellend — aber nur zur Hälfte wiedergegeben ist. Aus derselben Kirche finden wir Bl. 8 noch eine Anzahl Thürangeln und Bänder, sowie 37, c, d flache Ornamente des Sakristeischrankes.

Eine schöne, weniger bekannte Gruppe bilden die Altäre der Kirche zu Pesenbach bei Linz, welche auf den nun folgenden Tafeln dargestellt sind. Vom Hochaltar, welcher dem heil. Leonhard geweiht ist, finden wir auf Tafel 9 eine Totalansicht, 10 bis 12 Details, unter denen der Baldachin des Schreines, (Bl. 12) dessen Wirkung, wie der Text versichert, in der Natur noch erhöht wird, hervorragt.

Ziemlich roh erscheint der Marienaltar, welcher die Jahreszahl 1494 aufweist (Tafel 13), vollendet schön dagegen die auf Bl. 14 und 19a gebrachten Fragmente eines dritten Altares derselben Kirche; etwas stiefmütterlich ist die nur gemalte Predella dieses Altares zum Ausdruck gekommen, obschon der Gegensatz zum Plastischen sehr anschaulich gekennzeichnet ist.

Wesentlich spätere Formen zeigen die Altäre zu Waldburg. Am Hauptaltar (Bl. 15, 16) finden wir bereits auf der oberen Darstellung des linken Flügels das Gewölbe des Hauses des Simon als Muschel gebildet. Auf Bl. 17 folgt ein Nebenaltar von 1521, die Details Bl. 18, 19b und 43c, schon ziemlich entartete Formen, doch nicht ohne geistreiches Detail. Den Glanzpunkt der Publikation bilden unbedingt die Abbildungen des Altares von St. Wolfgang. Wir müssen allerdings gleich bemerken, daß die Beschränkung auf das rein Plastische hier stärker als sonst fühlbar ist; die nur bemalten Flügel fehlen gänzlich, auch die Rückseite ist aus demselben Grunde nicht abgebildet. Das was geboten wird, ist aber wahrhaft glänzend. Die Totalansicht ist auf zwei Blätter verteilt, Bl. 20 die Predella und der Schrein, Bl. 28 der Aufsatz, „Hochaltar" genannt. Auf Bl. 21 sind die verschiedenen Grundrisse mit einer Klarheit und Ausführlichkeit gegeben, die nichts zu wünschen übrig läßt. Die Details

sind Bl. 22 bis 37 und 43a gegeben. Wir wollen uns nur auf ein paar Punkte beschränken, die, wie wir glauben, von ganz besonderem Wert sind. Wir finden hier nicht nur das Architektonisch-Ornamentale, sondern auch Gewänder, Geräte rc. im Detail dargestellt, so Bl. 32a den Saum des Kleides von Gott Vater; Bl. 25 dessen Krone; 35 a b das wunderschöne Kirchenmodell des heil. Wolfgang, d dessen Mitra, b, c die Pastoralien der Heiligen Wolfgang und Benedikt. Wie schön ist hier überall der Holzstil gewahrt: so sieht in Wirklichkeit kein mittelalterliches Bauwerk und keine Stickerei aus! – Sehr verdienstlich war es ferner, die Friese vollständig abzubilden, in welchen Ornament und Figuren auf bewundernswerte Weise verwoben sind. Eine Erklärung ist im Text allerdings nicht gegeben, auch nicht versucht. Endlich sei noch erwähnt, daß auf der vergrößerten Ansicht des Schemels der heil. Jungfrau Bl. 26a wenigstens die zwei allerliebsten Engelchen daran im vergrößerten Maßstabe gegeben sind.

Es folgt Bl. 38 der ebenfalls hölzerne Altar zu Maria Laach, 39 bis 42 Details davon, weiter aber fast nur Gegenstände aus anderem Material: 44c die Kanzel daselbst; ziemlich unerfreulich erscheinen die zwei Thüren auf Bl. 42a und c, letztere aus Gampern, vollendet schön dagegen der geschnitzte Baldachin des Altars daselbst Bl. 45; 31c ist die Chorbrüstung der Pfarrkirche zu Eferding gegeben (von 1505, über welche letztere im vorigen Jahre auch eine recht verdienstvolle Monographie erschienen ist. (J. Edelhart: Ein Gang um und in die Stadtpfarrkirche von Eferding. Linz 1888. 8⁰.); 31d die Chorbrüstung zu Lorch, weiter die Sakramentsschreine zu Gampern, (44a) Lorch und Heiligenblut, (46a b), auf Bl. 47 a b die schönen schmiedeeisernen Gitter des letztgenannten; mit den glänzenden Schnitzwerken können diese Arbeiten allerdings einen Vergleich nicht aushalten.

Den Schluß der schönen Publikation bildet die Monstranz aus der Kirche zu Prüglitz (bei Gloggnitz) Bl. 48, welche der bekannten von Sedletz ähnelt, aber einfacher ist. Grundrisse und Profile wären wohl auch hier sehr wünschenswert gewesen.

Den größten Nutzen aus dem Werke können unbedingt die Künstler und Kunstbeflissenen ziehen; vor allem sei das Werk den eingefleischten Gotikern empfohlen, um daraus für den Holzstil, welcher heute so sehr im argen liegt, die richtigen Vorbilder zu nehmen.

Wie ledern sehen die modern-gotischen Werke fast durchweg aus! Wir müssen wohl sagen, daß die Gotik sich keinem Material besser anschließen konnte, als eben dem Holze; das Ornament ist ja den Pflanzen ohne bedeutende Veränderung nachgebildet.

Auch für den Kunsthistoriker ist die Ausbeute keineswegs gering; doch fehlen eben leider die Details, welche für das inhaltliche Verständnis notwendig sind, was um so fühlbarer wird, da auch der Text durchweg davon schweigt. Vielleicht könnten sich die verdienten Herausgeber noch zu einem Supplement entschließen, in welchem das Malerische, wenn auch nicht in dem Umfange wie das ornamentale Detail, aber immerhin so weit es das Verständnis erfordert, in ebenso vollständiger Weise zu ergänzen wäre; wir würden dann eine zweite vervollständigte Auflage haben. Ob der Vorschlag praktisch ist, mag dahin gestellt bleiben. Jedenfalls aber kann das Werk auch in dieser Form auf das wärmste allen Museen, wie auch Kunstfreunden, vor allem aber den Kunstschulen empfohlen werden. Der Schreiber dieser Zeilen konnte sich oft genug davon überzeugen, daß die Gotik namentlich auf die jüngeren Leute den nachhaltigsten Eindruck macht. In diesem Werke sind ihnen die besten und schönsten Anregungen geboten.

Wien. A. Schn.

Die katholische Kirche und die Renaissance, von Johann Graus. Zweite verbesserte Auflage. 8⁰. Freiburg i. B. 1888, Herder.

Diese Broschüre ist zunächst eine Tendenzschrift und richtet ihre Spitze gegen die namentlich in der katholischen Litteratur nur allzuoft gemachte Wahrnehmung, daß man sich eifrigst bemüht, gewisse Zeiten und deren hervorragende Personen nach Möglichkeit anzuschwärzen. In ernsten Arbeiten begegnen wir solchen Erscheinungen wohl seltener; desto ärger steht es mit den Dutzendschriften. Namen wie Raffael, Mozart gehören zu den Lieblingszielpunkten für litterarische Besudelung. Graus hat sich die Aufgabe gestellt, der schwer angeschuldigten und verdächtigten Renaissance das Wort zu reden.

Sein Hauptaugenmerk ist auf die Kunst gerichtet, aber auch die Kulturzustände sind, soweit es das Verständnis erfordert, beleuchtet.

Die Polemik geht zunächst gegen die Kunstanschauung, welche das Mittelalter als allein kirchlich berechtigt ausgiebt. So monströs die Behauptung ist, wird sie gleichwohl auf katholischer wie akatholischer Seite ausgesprochen, und die Uniformirungen unserer Kirchen geben hiervon oft ein recht trauriges Zeugnis. Mit Recht wird dargelegt, daß das Mittelalter der Renaissance nichts vorzuwerfen hat. Das Mittelalter war in jeder Hinsicht ausgelebt; eine neue Richtung griff um sich, welche vorzüglich vom päpstlichen Hofe aus, wo sie selbst am glänzendsten gepflegt wurde, sich verbreitete. Die Bewegung ging also aus dem Schoße der Kirche selbst hervor, und die Länder, in

denen sie sich zunächst entwickelte, sind auch nie dem Schisma anheimgefallen. Einen bleibenden Wert haben diejenigen Teile der Broschüre, welche die künstlerischen Wandlungen der Renaissance schildern. (S. 42 ff.) In sehr klarer und vollkommen überzeugender Weise wird dargelegt, daß das Zurückgehen auf antike Vorbilder naturgemäß auch auf die altchristlichen Monumente führte. Zahlreiche Beispiele, welche in dieser zweiten Auflage eine außerordentliche Bereicherung erfahren haben und eine bedeutende Kenntnis der Baukunst namentlich in Italien an den Tag legen, bringen viel neues Material für die Kunstgeschichte. Ein Hauptgewicht ist auf die in der Renaissance erst vollständig ausgebildete Anlage der einschiffigen Kirchen mit Längskapellen gelegt, welche heute vielfach perhorreszirt wird. Graus weist namentlich in der sechsten Abteilung seiner Schrift (S. 64 ff.) die Zweckmäßigkeit dieses Systems für die seit dem Tridentinum wesentlich geänderten Bedürfnisse des katholischen Kultus nach.

Es wird schließlich darauf hingewiesen, daß für die Fortbildung der Renaissance die Jesuiten ebenso bahnbrechend waren, wie früher die Benediktiner und Augustiner, sowie weiterhin die Cisterzienser und Bettelorden. Die Abneigung oder gar Verdächtigung ihrer Werke ist somit gerade von streng katholischer Seite aus nichts weniger als gerechtfertigt.

Es ist wohl kaum denkbar, daß die Schrift die Gegner der Renaissance bekehren wird; wir wollen aber zuversichtlich hoffen, daß die verdienstvolle Arbeit Anregung für weitere geben möge und daß die fortschreitende Kenntnis der Monumente auch dem Kunstvandalismus, welcher heute noch immer blüht, allmählich das Handwerk legen werde.

Jedenfalls mag der Kampf dagegen keine leichte und angenehme Aufgabe sein; wir wünschen lebhaft, daß der hochverdiente Mann, welcher aus seiner Gesinnung kein Hehl macht und mutig gegen alle Schwierigkeiten kämpft, die Früchte seines edlen Wirkens mehr und mehr sehen und noch recht lange auf dem Gebiete der Kunstwissenschaft thätig sein möge.

Für uns, die wir diesen Bewegungen allerdings ferner stehen, tritt aber die Mahnung heran, dieselbe keineswegs zu unterschätzen und nach Bedarf für die gute Sache einzutreten.

Wien. Dr. Alfred Schnerich.

Le Chiese di Roma dalle loro origini sino al secolo XVI. Von Mariano Armellini. Roma, Tipografia editrice romana. 188[illegible]. 805 SS. gr. 8.

Wenn auch dies Buch schon nicht mehr unter die allerneuesten Erscheinungen der Kunstlitteratur gerechnet werden kann, so verdient es dennoch, daß auch in diesem Blatte die Aufmerksamkeit darauf gelenkt werde; behandelt es doch die [illegible] Monumente der ewigen Stadt, aus deren Steinen und Mauern wir gleichsam die ganze Geschichte des christlichen Roms abzulesen vermögen. Mit ungeheuerem Fleiße hat der Verfasser, ein Schüler de Rossi's, reiches Material zusammengetragen und verarbeitet und so einen Riesenbau weiter fördern helfen, der freilich, wie der Autor selbst gesteht, nicht eines Menschen Aufgabe sein kann: die Geschichte der Kirchen Roms, eine in ihrer vollen Lösung noch der Zukunft vorbehaltene Arbeit, zu der aus den mannigfachsten Quellen, aus den Monumenten selbst, aus Sammlungen, Archiven, Bibliotheken zu schöpfen ist. Des Verfassers Beitrag betrifft wesentlich archäologische Arbeit, die Geschichte und Topographie der einzelnen Monumente haben vor allem dabei gewonnen. Armellini bezeichnet seine Arbeit bescheiden als einen Führer für künftige Forscher, als einen beschreibenden Katalog, der über die Nachrichten orientirt, welche seit dem 11. Jahrhundert über beinahe tausend römische Kirchen erhalten sind. Die Anordnung ist alphabetisch, doch bringen die Register das topographisch Zusammengehörende unter die bezüglichen Rubriken. In einem einleitenden Teile werden allgemeine geschichtliche und litterarhistorische Gesichtspunkte berührt. In dem Abschnitt über den Ursprung der römischen Kirchen bedürfte freilich einzelnes der Berichtigung, wie z. B. die Ueberschätzung der Hauskirchen und ebenso der Reliquien in ihrer Bedeutung für Kirchengründungen; doch würde eine Auseinandersetzung an dieser Stelle zu weit führen. Keiner, der sich in das römische Mittelalter zu versenken hat, wird das Buch ohne Nutzen aus der Hand legen, mag er auch manchem einzelnen seine Zustimmung versagen. H. H-r.

Nekrologe.

Der Schlachtenmaler Alexander von Kotzebue ist am 24. Februar zu München im 71. Lebensjahre gestorben.

Ausgrabungen und Funde.

tt. **Canterbury.** In der St. Anselms-Kapelle der hiesigen Kathedrale ist ein schönes Wandgemälde entdeckt worden, das, seinem Stile nach, sehr wohl noch dem 13. Jahrhundert angehören dürfte. Die Kapelle war ursprünglich den Apostelfürsten Petrus und Paulus geweiht; das ziemlich große Wandgemälde stellt den heiligen Paulus dar, wie er eine Schlange, welche ihn gebissen hat, ins Feuer schleudert.

= tt. **Bonn.** Bei den in Ausführung begriffenen Arbeiten der Restauration der hiesigen Minoriten Franziskaner-Kirche hat man auf den Schiffspfeilern Reste von edel gehaltenen Wandmalereien aufgefunden, welche aus dem 14. oder 15. Jahrhundert herstammen dürften.

Konkurrenzen.

Zum Bau eines Museums in Rostock ist vom dortigen Kunstverein die Ausschreibung einer Konkurrenz beschlossen worden. Ein Bauplatz und ein Kapital von [illegible] M. sind bereits vorhanden.

Personalnachrichten.

Die Berliner Kunstakademie hat zu ordentlichen Mitgliedern gewählt: 1. den Maler Joseph Scheurenberg in Berlin, 2. den Maler Woldemar Friedrich in Berlin, 3. den Bildhauer Giulio Monteverde in Rom, 4. den Bildhauer Kaspar Zumbusch in Wien, 5. den Architekten Alfred Waterhouse in London, 6. den Radirer Karl Köpping in Paris.

Sammlungen und Ausstellungen.

Su. **Der Leipziger Kunstverein** bereitet für den Herbst dieses Jahres eine Leihausstellung von Gemälden älterer Meister vor, zu deren Beschickung die Kunstfreunde des Königreichs Sachsen aufgefordert werden sollen. Da der private Kunstbesitz in Sachsen nicht geringfügig ist, hofft man bei einigem Entgegenkommen der Beteiligten eine Ausstellung von ähnlicher Bedeutung wie die Düsseldorfer Ausstellung im Jahre 1886 zu stande zu bringen. Als Zeitgrenze für die Zulässigkeit hätte das Ende des vorigen Jahr-

hunderts zu gelten, so daß etwa Anton Graff den Markstein bilden würde.

Neubauten.

Zur Frage des Berliner Dombaues. Die Budgetkommission des preußischen Abgeordnetenhauses hat in zweiter Lesung die für den Dombau geforderte erste Rate von [illegible] M. entgegen ihrem ersten Beschlusse ohne Nebenbedingung bewilligt, wie verlautet, nachdem der Kaiser sich dahin ausgesprochen er wünsche mit der Erbauung des Domes nach dem Raschdorffschen Entwurfe ein Vermächtnis seines hochseligen Vaters zu vollziehen. Demnach ist eine allgemeine Konkurrenz wieder aussichtslos geworden.

Vermischte Nachrichten.

Dem weimarischen Landtage ist eine Vorlage von der großherzoglichen Regierung zugegangen, in welcher die Gewährung von [illegible] Mark zu Wiederherstellungsarbeiten an der ehemaligen Klosterkirche zu Thalbürgel, einer Perle des romanischen Baustiles in Thüringen, gefordert wird.

Das Leibnizhaus in Hannover wird dem Hannoverschen Courier zufolge in kurzem voraussichtlich eine seinem kunstgeschichtlichen Range entsprechende Wiederherstellung erfahren. Es wird in die Verwaltung des Kultusministeriums übergehen und gegen Ostern 1890 seiner bisherigen Verwendung entzogen werden, so daß dann die Arbeiten ihren Anfang nehmen können. Das großartige Gebäude, äußerlich und noch viel mehr innen im unansehnlichsten Zustande, enthält noch völlig den alten Kern in sich, so daß außen nur ganz geringe Ergänzungen, innen im wesentlichen nur Entfernungen von Einbauten notwendig werden, um dem Bau seine ursprüngliche Gestalt zurückzugeben. Die mächtige zweigeschossige Halle, das bezeichnende Hauptstück des norddeutschen alten Kaufmannshauses, auf kolossalen Säulen ruhend, würde wieder völlig zur Erscheinung gelangen. Der Bau soll später die Sammlungen des Kunstgewerbevereins aufnehmen.

Vom Kunstmarkt.

W. **Der Kunsthändler Georg Gutekunst aus Stuttgart** versteigert in Frankfurt a. M. am 8. April eine reiche Sammlung von Werken der graphischen Künste. Der Katalog, welcher 1125 Nummern zählt, ist in sechs Abteilungen geteilt, deren erste Werke von geschätzten Künstlern aller Epochen enthält, und zwar Holzschnitte, Kupferstiche, Radirungen und Schabkunstblätter. Von ersteren sind interessante Wiegendrucke, Blätter von Burgkmair, Dürer, Brosamer, Cranach u. a. verzeichnet. Von Kupferstechern treten Dürer, die Kleinmeister und die französischen Bildnisstecher hervor, sowie aus der Neuzeit G. F. Schmidt und J. G. Wille. Von Meistern der Radirnadel sind Ostade, Rembrandt und Riedinger hervorzuheben. In diese Abteilung sind dann auch treffliche geschabte Blätter von Earlom, Smith und anderen, dann Farbendrucke von Debucourt, Janinet, Descourtis, galante Blätter französischer Künstler des 18. Jahrhunderts eingereiht. Die zweite Abteilung enthält Ornamentstiche, dabei treffliche Arbeiten von Aldegrever, Flindt, V. Solis, Bry und den beiden Beham. Die folgende Abteilung bringt Bildnisse in reicher Auswahl; russische Bildnisse bilden die vierte Abteilung und Handzeichnungen älterer Meister die fünfte. Den Schluß machen alte illustrirte Bücher und Kupferwerke, darunter von Holbein die biblischen Bilder. Auch ein „Weiß-Kunig“ ist in einem vorzüglichen Exemplar vorhanden. Dem Katalog ist ein Metallschnitt in Lichtdruck, Christus am Kreuz, beigegeben.

Zeitschriften.

Blätter für Kunstgewerbe. 2. Heft.
Die deutsch-nationale Kunstgewerbeausstellung in München 1888. Von Ed. Leisching. — Adressenemband in getriebenem Leder. Entw. von A. Helmessen, ausgef. von J. Romberg. — Jardinière in vergoldeter Bronze. Entw. von Architekt Gross, ausgef. von Dziedzinski u. Hanusch. — Cigarrenschrank. Entw. von Salb, ausgef. an der k. k. Staatsgewerbeschule in Salzburg. — Abendmahlskanne in Zinn, 16. Jahrh. Sammlung Figdor in Wien. — Kragen und Manschette, genähte Spitzenarbeit aus dem Centralspitzenkurse in Wien.

Allgemeine Kunstchronik. No. 5.
Zur Landschaftsmalerei. Von A. Schaeffer. — A. George-Mayer. Von F. Hasslwander. — Beilage: Aupartie. Originalradirung von A. Schaeffer.

The Magazine of Art. März.
Washington Allston. Von M. G. v. Rensselaer. (Mit Abbild.) — Netsukés: their makers, use and meaning. Von H. Seymour Trower. (Mit Abbild.) — Fra Filippo Lippi. Von F. Wilson. — At the „old masters“. Von F. Wedmore. (Mit Abbild.) — Illustrated journalism in England: its rise III. Von C. N. Williamson. — Graeco-roman portraiture in Egypt. Von J. Forbes-Robertson. (Mit Abbild.)

Gazette des Beaux-Arts. Nr. 381.
Watteau. Von Paul Mantz. (II. Mit Abbild.) — La gravure en couleurs. Von R. Portalis (III). — François Rude. Von Fourcaud. (IV. Mit Abbild.) — Les livres à gravures sur bois publiés à Ferrare. Von G. Gruyer. (V. Mit Abbild.) — La collection de M. Ernest Odiot. Von A. Darcel. (Mit Abbild.) — Beilagen: Mezzetin. Gemälde von Watteau, radirt von L. Muller. — Le menuet de la mariée. Gez. und gest. von Debucourt (Heliogr.). — Victor Hugo. Radirung von A. Rodin.

Architektonische Rundschau. Heft 5.
Konkurrenzprojekt für ein Wirtschaftsgebäude in Liegnitz. Von Br. Schmitz. — Lutherisch-evangelische Kirche in Mülheim a. d. R. Von A. Hartel. — Einfamilienhaus. Entw. für den Neuen Wiener Cottage-Verein. Von M. Kropf. — Brunnen. Entw. von Prof. C. Dollinger. — Villa Bonin-Nievo in Montecchio Precalcino. Von M. Cajrati. — Entwurf zu einem Wohnzimmer. Von H. Kirchmayr. — Wohnhäusergruppe in der Feldstrasse zu Düsseldorf. Von Tüshaus & von Abbema.

Gewerbehalle. Liefg. 3.
Schrank im Stil Henri II. Mitgeteilt von Mazaroz-Ribalier. — Entwurf zu einem Kristallglaspokal mit Goldbeschlägen und Gravirung. Von Hans Kaufmann. — Chorabschlüsse aus der Marienkirche in Lübeck. Aufgen. von U. Wendt. — Thürbeschläge aus dem Freiherr v. Scheurlschen Hause in Nürnberg. Aufgen. von F. Walther. — Spiegelschrank und Wäschkommode. Entw. von F. C. Nillius. — Eingeschnittene Ornamente von einem Schrank in der Sakristei der S. Amanduskirche zu Urach. Aufgen. von Prof. F. Ewerbeck.

L'Art. No. 595.
Cotelle, Bedau, Bonnet, Miniaturenmaler des 17. Jahrhunderts. Von J. Guiffrey. — Beilage: Le bénédicité. Gemälde von Chardin, radirt von Courboin. — Eine Familie. Zeichnung von L. Lhermitte.

Inserate.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. Druck von August Pries in Leipzig.

24. Jahrgang. 1888/89. | Kunstchronik | Nr. 24. 21. März.

Kunstchronik

Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

Herausgeber:

Carl v. Lützow und Arthur Pabst

Wien, Theresianumgasse 25. — Köln, Kaiser Wilhelmsring 22a

Expedition:

Leipzig: E. A. Seemann, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. Kühl, Jägerstr. 73.

Die Kunstchronik erscheint von Oktober bis Ende Juni wöchentlich, im Juli, August und September nur aller 14 Tage und kostet in Verbindung mit dem Kunstgewerbeblatt halbjährlich 6 Mark, ohne dasselbe ganzjährlich 8 Mark. — Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler in Leipzig, Wien, Berlin, München u. s. w. an.

Korrespondenz.

St. Petersburg, Ende Februar 1889.

Unsere Kunst- oder richtiger Ausstellungssaison erreicht bald ihren Höhepunkt. Die große Frühjahrsausstellung in der Akademie der Künste und die der Vereine der „Wanderaussteller" und der „Aquarellisten" werden in zwei bis drei Wochen eröffnet werden können und inzwischen hat der Petersburger Kunstfreund Gelegenheit, sich auf Sonderausstellungen umzuschauen, die zum Teil bereits schon vor Weihnachten begonnen haben.

Den Reigen eröffnete der Maler Brjanskoi, aus Kiew stammend, mit einem Gemälde, das eine bei uns gar selten anzutreffende Species vertritt, nämlich die der russischen Madonnenmalerei, die sich ja in der Regel über durch kirchliche Traditionen gezogene enge Schranken byzantinischer Heiligenbildmalerei nicht zu erheben vermag oder wenigstens das nicht zu thun pflegt. Daß der orthodoxe Madonnenkultus ein anderer ist als der katholische, muß natürlich auch auf ihn im Gebiete der Malerei von Einfluß sein. Indessen hat sich der Künstler von den Reminiscenzen an das, was er in in- und ausländischen Galerien an Madonnenbildern gesehen, nicht frei machen können, und wenn man will, nimmt sich daher seine Arbeit weit mehr katholisch aus als orthodox. Er hat sich aber auch von anderen Reminiscenzen nicht frei machen können: von denen an ein von ihm seit mehr als 25 Jahren unzählige Male schon gemaltes Modell. Somit nimmt sich auch seine Madonna, wie ja fast alle aus dem letzten Viertel unseres Jahrhunderts, ungemein menschlich aus, wiewohl sie so ziemlich alle ihre Kolleginnen an Nüchternheit und Langweiligkeit übertrifft. Im übrigen erinnert sie in der Komposition an Raffaels „Madonna della Sedia", in Bezug auf schwächliche Empfindung, sehr helle Farbengebung und peinlich saubere Ausführung aber an die Arbeiten des fruchtbaren Salvi (Sassoferrato) und seiner Schule. Trotz alledem fanden sich hier sonderbare nationale Kunstschwärmer, die Brjanskoi's Werk über des Meisters von Urbino Mutter Gottes in der Dresdener Galerie stellten! De gustibus non est disputandum. Vielleicht aber darum, weil es somit sich menschlichem Verständnis ganz entziehen muß, war der Besuch dieser Ausstellung ein gar kläglicher.

Mehr Anklang fand die Ausstellung, die Professor K. Makowski veranstaltete. Derselbe, zur Zeit fast ständig in Paris lebend, dort und auch sonst im Auslande gut bekannt — finden seine Bilder doch sogar bis nach Amerika Absatz — gilt im allgemeinen für einen Historienmaler. Indessen, wenn man nach ihm die Historienmalerei Rußlands beurteilen wollte, thäte man unrecht, — wem unsere nationale Kunst lieb ist, der müßte energisch dagegen Protest erheben. Es genügt doch noch nicht, moderne Menschen in Kostüme mittelalterlicher moskauischer Zarenherrlichkeit zu stecken, sie mehr oder minder geschickt und gefällig zu gruppiren und einen dafür passenden Titel zu ersinnen, etwa: „Bojarenhochzeitsmahl", oder „Brautwahl des Zarewitsch Alexei", oder „Tod des Zaren Iwan des Schrecklichen" — um auf die Bedeutung eines Historienmalers Anspruch erheben zu können! Aber wie erklären sich dann die „Berühmtheit" Makowski's, die hohen Preise, die er demzufolge erzielt? Nun — er verfügt über eine mitunter brillante Technik, viel Eleganz

in der Behandlung, geschmackvolles Kolorit, virtuose Accessorien-Malerei. Dank diesen Eigenschaften hat er sich vornehmlich zu einem beliebten Porträtmaler emporgearbeitet. Als solcher auch in erster Linie wird er einst in der russischen Kunstgeschichte fortleben. Aber da nun einmal Kraft und Saft, packende Expression, vertiefende Charakteristik ihm gemeinhin abgehen, ward er zum Porträtmaler der Damenwelt aus den Kreisen der Upperten. Köstliche Stoffe, herrliches Geschmeide, weiche Teppichvorhänge, schwellende Polstermöbel &c. — das alles malt er trefflich und mitten hinein dann ein niedliches Gesichtchen, dem man die zahllosen Ballfreuden und das ganze Saisontreiben nie ansieht, sondern das, bei aller Ähnlichkeit so jugendfrisch oder, je nachdem, so wohlkonserviert dreinschaut, daß man seine Herzensfreude daran hat — wenn man gerade die Porträtirte ist. Geist sucht man in diesen Porträts allerdings zumeist vergebens. Einem Engländer Herkomer, einem Franzosen Delaunay kann Makowski ebensowenig die Spitze bieten, wie seinen Landsleuten Kramskoi († 1887), Repin, Lehmann (in Paris). Um so mehr aber war man von ihm, dem man den Beinamen des „russischen Makart" gegeben, berechtigt, Schönes auf dem Gebiete der Dekorationsmalerei zu erwarten. Und gerade hier mußten wir eine schmerzliche Enttäuschung erleben, indem die von Makowski für das von Derwiessche Hotel gemalten und jüngst ausgestellten Panneaux durchaus, nicht bloß, was Zeichnung, sondern auch was Accessorien-Malerei betrifft, hinter der Erwartung der allermeisten zurückgeblieben ist. Kann man sich auch im allgemeinen nicht dem Zauberreiz verschließen, obschon bisweilen die Behandlung der Wachsfarbe keine ganz glückliche zu nennen ist, ist auch die Erfindung für diese die „Poesie", die „Malerei", die „Skulptur", die „Musik", das „Glückliche Arkadien", die „Meeresgöttin" und „Amoretten als Gärtner" darstellenden dreizehn Wanddekorationen keine unpoetische und mitunter gar originelle in Idee und Kolorit, so ist doch vieles allzu sehr hingehudelt und gesudelt, ohne daß dadurch der Eindruck wirklicher Flottheit erreicht worden wäre. Jedenfalls haben wir von K. Makowski, der mit seinem Bruder, dem bedeutenden, auf national-realistischem Boden stehenden Genremaler W. Makowski, nicht zu verwechseln ist, schon viel Besseres gesehen, wie denn auch sein letztes „historisches" Gemälde, der ersterwähnte „Tod Iwans des Schrecklichen", namentlich von erfreulichem Streben nach tieferer Charakteristik, oder charakteristischer Vertiefung zeugte.

Die brillante Technik und die Virtuosität in der Accessorien-Malerei hat der vielfach preisgekrönte und [illegible] zum Mitglied des Pariser Instituts erwählte, [illegible] lebende Professor Heinrich Siemiradski mit K. Makowski gemein, aber er ist im übrigen eines anderen Geistes Kind.

Siemiradski, 1833 geboren, absolvirte die Universität zu Charkow mit dem Grade eines Kandidaten der Naturwissenschaften und trat dann 1864, seinem mächtigen Künstlerdrange nachgebend, in die kaiserl. Akademie der Künste ein, wo er sich bereits im folgenden Jahre die kleine silberne Medaille erwarb und fünf Jahre später mit der großen goldenen Medaille das Auslandreisestipendium. Diese letztere Medaille ward ihm für das Konkurrenzbild „Alexander der Große und sein Arzt Philippus" zu teil. München und Rom — Piloty und Alma Tadema — das waren die Schulen und Einflüsse, denen der hochbegabte Künstler im Auslande am meisten zu danken hatte. Für das 1873 nach Petersburg gesandte, echt empfundene, virtuos gemalte Bild „Christus und die Sünderin", das der Kaiser kaufte, erhielt er die Akademikerwürde und für die nachmals in ganz Europa bekannt gewordenen „Fackeln des Nero" (im Besitz des Krakauer Nationalmuseums) die Würde eines Professors.

Siemiradski entwickelt eine erstaunliche Fruchtbarkeit, ohne daß darum etwas Flüchtiges oder Unfertiges sein Atelier in Rom verließe. Vielmehr ist alles stets bis ins kleinste Detail hinein, bei aller Flottheit der Behandlung, trefflich realistisch ausgeführt: sein Marmor glänzt, sein Gold leuchtet, sein Geschmeide funkelt, die Seide glaubt man knistern zu hören und in die Falten des Sammets möchte man hineingreifen. Unübertrefflich ist er im Spiel des zwischen Blättern hindurchfallenden Sonnenlichts. Dabei verbindet er aufs glücklichste das Genre mit der Landschaft und beherrscht den antiken Faltenwurf ebenso gut, wie die verblauende Ferne des Meeres. In früheren Jahren hatten seine Bilder freilich oft etwas Flaches, Luftarmes an sich; aber auch das hat sich mit der Zeit verloren und die Wirkung seiner Farbenperspektive ist mitunter eine geradezu Staunen erregende. Als Kolorist mag er heute in Rußland schwerlich seinesgleichen haben, wenigstens nicht im Verein mit einer derartigen, keinerlei Schwierigkeiten kennenden Technik.

Seine zahlreichen Werke lassen sich von verschiedenen Standpunkten aus in zwei Gruppen teilen, insofern sie entweder der Antike, oder den Tagen, da Christus in Palästina verweilte, den Stoff entlehnen; dazwischen begegnen wir freilich mitunter auch Vorwürfen aus der Zeit altslavischen Heidentums — und insofern, als sie andererseits hier auf dem Boden des Historischen erwachsen, dort uns in das Reich des Genre führen. Immer aber entzücken sie durch Farbenpracht, Geschmack, gefällige Komposition die je-

doch nicht immer eine bis zur tieferen, individuelleren Charakteristik der einzelnen Träger der zur Darstellung gelangenden Handlung durchdringende genannt zu werden verdient. Daneben hat Siemiradzki auch in der Kirchenmalerei Hervorragendes geleistet, wie seine Arbeiten in der herrlichen Erlöserkathedrale zu Moskau beweisen.

Die meisten seiner Bilder bleiben freilich im Auslande und werden verkauft, ehe sie nach Rußland kommen, wo übrigens, außer den genannten, in den Galerien von M. Botkin, Ssoldatenkow, Tretjakow u. a. einige seiner besten Gemälde aus den früheren Jahren vorhanden sind; so namentlich auch der „Schwertertanz" und die „Orgie auf Capri zu Tiberius' Zeiten".

Und das eine und andere Werk findet immerhin auch jetzt noch alljährlich seinen Weg auf die große akademische Frühjahrsausstellung. Keins aber hat so viel Furore gemacht, wie das zur Zeit hier in der Akademie ausgestellte Kolossalbild „Phryne auf dem Poseidonfeste zu Eleusis" (12 × 5 m groß).

Der Erzählung eines griechischen Kompilators folgend, schildert uns der Künstler den Moment, in dem die berühmte griechische Hetäre, die einem Praxiteles und einem Apelles als Modell gedient, gerade als die Poseidonprozession am Meeresufer hinzieht, vor den Augen des staunenden Volkes die Kleider abgeworfen hat, um in die Fluten des Meeres hineinzutauchen, einer Venus Anadyomene gleich. Der Vorwurf ist der edelsten einer, den die bildende Kunst sich wählen kann: der Triumph der Schönheit, deren Kultus auf hellenischem Boden und unter Griechenlands glücklichem Himmel den Sieg davontrug über jeden anderen, wie es auch hier geschieht. Und edel, ohne eine Spur von Frivolität oder gar Cynismus ist das Ganze behandelt. Die Komposition ist bis aufs kleinste lebensvoll, naturwahr, schönbewegt. Auch ohne Katalog begreift man es, daß jenes nackende Weib in der Mitte des Bildes auf der Terrasse, die zu dem seinem Beherrscher Jubelhymnen zurauschenden, farbenfunkelnden Meere hinabführt, an dessen Horizont sich das Ufer des lichtumfluteten Salamis hinzieht, den heiligen Vorgang der Prozession mit seinem Beginnen gestört hat, denn aller Aufmerksamkeit wendet sich ihm zu und seinen Mägden und Gespielinnen, die es entkleidet haben, seine Gewänder halten, Teppiche ausbreiten auf den in die Fluten führenden Stufen. Manchem ist die Phryne nicht schön genug, mancher auch hat an der Charakterisirung und Modellirung der einen und anderen der allein auf dem ersten und zweiten Plan herrlich gruppirten 26 Personen — im ganzen giebt's auf dem Bilde über hundert Köpfe — allerlei auszusetzen und möchte ein „mehr" verlangen — aber, wie jedermann sofort die Situation klar wird, so kann andererseits niemand sich der Wirkung des berückenden Farbenzaubers des Ganzen entziehen, der bei aller Vielseitigkeit im einzelnen von einer seltenen Einheitlichkeit ist, noch vermag er die Fülle von Licht und Luft in Abrede zu stellen, dank welcher zumeist eine geradezu verblüffende Plastik der einzelnen Gruppen erzielt wird. Jeder Landschafter kann in dieser Beziehung diesen Historienmaler beneiden.

Das Gemälde, das ich weiter nicht näher schildere, da es binnen kurzem in Reproduktionen überall bekannt werden wird, hat hier, wo es nebenbei bemerkt, abgesehen von Rom, zum erstenmal zur Ausstellung gelangt, eine lebhafte Polemik hervorgerufen, auf die ich natürlich nicht gut eingehen kann, zumal dieselbe vornehmlich auf dem Boden des Neides und Cliquenwesens erstanden ist. Neben ihm nehmen sich die kleineren Sachen, die Siemiradski gleichzeitig ausgestellt hat („Vor dem Bade", „Am Brunnen", „Nach Götter-Art", welches letztere jüngst die Leipziger „Illustrirte Zeitung" bereits reproduzirt hat) jedenfalls als Brosamen von dem Festmahl aus, das der geniale Künstler uns mit jener großen Leinwand bietet, ob zwar auch in diesen Bildern der Farbenreiz, die stimmungsvolle Landschaft und die virtuose Accessorien-Malerei auf derselben Höhe stehen, wie dort. Eines dieser Bilder („Nach Götter-Art") hat der Kaiser angekauft, und es heißt, daß die „Phryne", für den Preis von 50000 Rubel (= 120000 Mark) für eine der Staatsgalerien, für die kaiserl. Akademie oder die Eremitage, angekauft werden soll. Hoffentlich kommt es dazu.

Zum Schlusse sei noch erwähnt, daß dieser Tage der in Wien und Paris gleich gut bekannte polnische Maler Fr. Zmusko desgleichen eine Sonderausstellung eröffnet, in der einige größere Gemälde, wie „Auf Befehl des Padischah", „Haschisch" und der „Dämon" figuriren werden.

J. Norden.

Bücherschau.

Kritische Verzeichnisse von Werken hervorragender Kupferstecher. 1. Georg Friedrich Schmidt, 2. Richard Earlom, 3. John Smith. Von J. E. Wessely. Hamburg, Haendcke und Lehmkuhl. 1886—1887.

Wer sich mit Kupferstichkunde befaßt, wird es häufig beklagen müssen, daß ihm selbst bei wichtigeren Meistern nur ältere Verzeichnisse ihrer Werke zur Verfügung stehen, die dem heutigen Stande unserer Kenntnisse in keiner Weise entsprechen. An deren Stelle neue Bearbeitungen zu setzen, muß von vorn-

herein als ein dankenswertes Unternehmen erscheinen, freilich nur unter der Voraussetzung, daß die neue Arbeit eine umfassende und abschließende ist. Dem 1. Bande der „Kritischen Verzeichnisse", welcher das Werk Georg Friedrich Schmidts (1712—1775) beschreibt, ist das nicht nachzurühmen. Zur Katalogisirung und neuen Bestimmung Schmidtscher Stiche war man bisher auf das Jacobi'sche Verzeichnis (Berlin 1814) angewiesen, das sehr reichhaltig ist, aber die verschiedenen Plattenzustände nicht berücksichtigt. Die Reihenfolge, in der Jacobi die Stiche und Radirungen aufzählt, hat Wessely ohne hinreichenden Grund verlassen und eine neue Numerirung eingeführt, ohne aber eine Konkordanz seiner und der Jacobi'schen Nummern zu geben. Jacobi hat die Grabstichelarbeiten und die Radirungen in zwei getrennte Abteilungen gesondert, Wessely giebt die Teilung auf, reiht die Blätter unbekümmert um die verschiedene Technik, in der sie ausgeführt sind, aneinander. In der Aufzählung und Beschreibung der verschiedenen Plattenzustände giebt Wessely allerdings wertvolle Ergänzungen zu Jacobi, Vollständigkeit wird aber auch nicht annähernd erreicht. Das lehrt die Vergleichung mit dem Katalog der seitdem versteigerten Sammlung Mützell (Berlin, Amsler und Ruthardt 1888), in der G. F. Schmidts Stiche in einer außerordentlich reichen Anzahl von Abdruckgattungen vertreten waren. Zu Lebzeiten des Besitzers war die Sammlung des Hofmalers Mützell allerdings unzugänglich. Doch hätten andere Sammlungen (in Berlin z. B. das Schmidt-Werk des königlichen Kupferstichkabinets, in dessen Besitz jetzt auch der wertvollste Teil der Sammlung Mützell gekommen ist, und das des Herrn Stadtgerichtsrat Lessing Wessely immerhin ein reicheres Material zur Bestimmung der verschiedenen Zustände geben können. Im Katalog der Auktion Mützell sind die Zustände der Schmidtschen Stiche wohl ziemlich vollständig aufgezählt und sorgfältig beschrieben worden, so daß durch ihn das Verzeichnis Wessely's schon so bald nach seinem Erscheinen überholt ist.

Die beiden anderen Bände der „Kritischen Verzeichnisse" zählen die Werke zweier englischer Kupferstecher, die vorzugsweise in Schabmanier arbeiten, auf. Über diese Kataloge kann das Urteil schon deswegen günstiger ausfallen, weil über beide Künstler eine Monographie bisher nicht existirt hat.

Jaro Springer.

Ausgrabungen und Funde.

Zu den Ausgrabungen in Olympia. Die sächsische [illegible]ung hat bei dem Bundesrat beantragt, daß die in Ge[illegible] des Vertrages zwischen Deutschland und Griechen[illegible] [illegible] April 1874 nach Deutschland gebrachten [illegible] aus den Ausgrabungen auf dem Boden des alten [illegible] griechischen Regierung eigentümlich überlassen [illegible] letztere die Verpflichtung übernimmt, einmal für jede der außerpreußischen deutschen Universitäten ein Exemplar der in Vorbereitung befindlichen Publikation über Olympia unentgeltlich zur Verfügung zu stellen und sodann zu vermitteln, daß die einzelnen Bundesregierungen weitere Exemplare dieses Werkes mit einer Ermäßigung des Ladenpreises um 40 Prozent beziehen können. Bekanntlich hat der Bundesrat im Jahre 1874 die Genehmigung dazu erteilt, daß zwischen dem Deutschen Reich und der griechischen Regierung zum Zweck gemeinschaftlicher Ausführung archäologischer Ausgrabungen auf dem Boden des alten Olympia ein Vertrag abgeschlossen wurde. Der Umfang der bei den Ausgrabungen gewonnenen und von der griechischen Regierung der deutschen überwiesenen Dubletten hat nun zwar nicht den Erwartungen entsprochen, welche man anfänglich an die Olympiaausgrabungen knüpfen zu können vermeinte. Es wurden im wesentlichen erlangt: etwa ein halbes Dutzend Torsen von Gewandstatuen aus der römischen Kaiserzeit und eine Inschrifttafel aus Marmor mit einem Verzeichnis der olympischen Kultusbeamten, sowie einige Hundert Kleinbronzen, unter denen nur eine gute archaische Statuette eines Kriegers war. Der Rest bestand aus rohen, altertümlichen Votivstatuetten von Menschen, Rindern und Pferden, kleinen Dreifüßen aus Bronzeblech, Fragmenten von Beinen, Henkeln und Zieraten von größeren gegossenen Dreifüßen, Lanzen- und Pfeilspitzen, Bronzeblechen mit Ornamenten, Gewichten und dergleichen mehr. Auch unter den gewonnenen Terrakotten befanden sich einige rohe Votivstatuetten von Menschen und Tieren aus den untersten Schichten des olympischen Bodens. Der größere Teil aber bestand aus Bruchstücken mit Ornamenten bemalter Traufrinnen, teils mit Löwenköpfen als Wasserspeier, teils ohne solche, Stirn-, First- und Dachziegeln, thönernen Wasserleitungsröhren u. dgl. m. Den Rest bildeten ebenfalls Architekturteile, Kapitelle, Simen und Geisa, Triglyphen, Architrave, Säulenbasen und dergleichen aus einem rohen Muschelkalk mit Putz und zum Teil Farbspuren. Von Marmor waren darunter nur einige Löwenköpfe von der Traufrinne des Zeustempels. Diese Sammlungen würden den bei weitem größten Teil ihres wissenschaftlichen Wertes einbüßen, wenn sie an die verschiedenen Museen verzettelt würden, während sie, wenn sie ein Ganzes bleiben, als solches einen nicht unwichtigen Beitrag zur griechischen Architektur, Kultur- und Religionsgeschichte bilden. Um die Sammlung dem Berliner Museum ungeteilt zu erhalten, ist deshalb der Antrag gestellt worden und er hat auch die Zustimmung des Bundesrats gefunden.

Die griechische archäologische Gesellschaft hat bei der Wiener Unionbank eine Prämienanleihe von 4 Millionen Frs aufgenommen, um damit die Ausgrabungen in Delphi durchzuführen.

x. — **Ueber die Reste von Wandmalereien,** welche kürzlich im Münster zu Bonn aufgefunden wurden, teilt das Centralblatt für Bauverwaltung noch nachstehendes mit: Erwähnenswert unter den mannigfaltigen, aus den verschiedenen Zeitabschnitten mittelalterlicher und auch späterer Kunstübung angehörenden Malereien sind eine noch romanische Darstellung der drei Marien am Grabe in einem Gewölbefelde des älteren Chorteiles, eine Himmelfahrt Mariä am Stirnbogen des Vorchores und hübsche ornamental-heraldische Malereien in den unteren Chorteilen, beides aus dem 14. Jahrhundert, ferner drei Christophorusdarstellungen verschiedenen Alters im Lang- und Querschiff und endlich wertvolle Spuren spätgotischen Pflanzenornamentes auf den Gewölben fast aller Kirchenteile. Befinden sich die Reste auch in einem Zustande, der die Möglichkeit der Erhaltung eines oder des anderen Bildes sehr fraglich erscheinen läßt, so geben sie doch über Umfang und Art der einstigen Ausschmückung der Kirche erwünschten Aufschluß und eine sichere Richtschnur für die bei der Wiederherstellung einzuschlagenden Bahnen.

Personalnachrichten.

Der Geschichts- und Porträtmaler Professor Adolf Henning in Berlin feierte am 10. März sein fünfzigjähriges Jubiläum als Mitglied der königl. Akademie der Künste. Er erhielt aus Anlaß dieser Feier den Kronenorden dritter Klasse. Henning steht im 80. Lebensjahre.



Reitender Jäger. Ölgemälde von Detaille.

Aus der Sammlung Vincent van Gogh im Haag.

(Siehe Spalte 380.)

Sammlungen und Ausstellungen.

Die Zulassungsjury für die internationale Sektion der schönen Künste auf der Pariser Weltausstellung ist aus dem Herrn Lafenestre, Konservator am Louvremuseum, den Malern Maignan, Chaplin, Heilbuth, M. Liebermann (Berlin), Chelmonski und Schenk, den Bildhauern Antokolski und Rodin, dem Architekten von Baudot, dem Kupferstecher Goeneutte und dem Kunstkritiker Hamel zusammengesetzt worden.

tt. **Die Staatsgalerie in Stuttgart** hat zwei Gemälde „Die vier Jahreszeiten" von E. von Wächter und „Die Preußen in Möckern" von Robert Haug käuflich erworben; die beiden neuen Erwerbungen sind bereits in der Sammlung aufgestellt worden.

Denkmäler und Neubauten.

** **Zur Berliner Dombaufrage.** Das preußische Abgeordnetenhaus hat der Dombauvorlage nach den Vorschlägen der Budgetkommission seine Zustimmung erteilt, jedoch mit dem Zusatze, daß die geforderten 600000 Mark „zur Aufstellung von Plänen und zu Vorarbeiten zum Neubau eines Domes zu Berlin und einer Gruft für das preußische Königshaus" bewilligt würden. Trotzdem ist die Ausführung des Raschdorffschen Entwurfes so gut wie gesichert, obwohl noch kürzlich eine Abordnung von hervorragenden Architekten an maßgebender Stelle Schritte gethan hat, um eine allgemeine Konkurrenz herbeizuführen. Nach der „Nordd. Allg. Ztg." ist inzwischen die im Auftrage des Kaisers erfolgte weitere Ausarbeitung des im November vorigen Jahres genehmigten Entwurfes von Prof. J. Raschdorff in allen seinen Teilen vollendet und dem Kultusministerium eingereicht worden. Dieser Entwurf umfaßt, mit Einschluß der unter Kaiser Friedrich entstandenen Pläne, 18 Blatt Zeichnungen, welche in chronologischer Folge den Gedanken des Dombaues bis zu seiner jetzigen Ausgestaltung zur Erscheinung bringen. Blatt 1—8 enthalten diejenigen Pläne und Aufrisse, welche der letzten Umarbeitung vorausgegangen und teilweise durch die im September v. J. bei Wasmuth erschienene Publikation bekannt geworden sind. Die Blätter 9—18 enthalten alle jene Ergänzungen und Umarbeitungen, welche durch die letzte Ministerordre dem Architekten aufgetragen wurden. Diese neun Blatt Zeichnungen tragen den Bedenken, welche in Fachkreisen gegen das frühere Projekt laut geworden sind, in weitem Maße Rechnung, ohne jedoch den vom Kaiser Friedrich hinterlassenen Entwurf in seinen Grundgedanken zu verändern. Die Bauflächenberechnung ergiebt in diesem letzten Plan einen Bauflächeninhalt von [illegible],50 qm; demnach würde die Domgrundfläche nicht nur gegen diejenige des königl. Schlosses, sondern auch gegen die des Zeughauses kleiner sein. Der durch diese Berechnung zwischen der Friedrichsbrücke und Nationalgalerie freibleibende Raum von circa 80 m würde — falls nach der bevorstehenden Spreeregulirung das Denkmal des Großen Kurfürsten seinen jetzigen Standplatz auf der Brücke verlöre — durch seine Lage einen geeigneten Platz für die Neuaufstellung dieses herrlichen Standbildes im Herzen der Stadt bieten. Der angeführte Kostenüberschlag ergiebt die Baukosten — einschließlich des schwierigen Grundbaues, der inneren Einrichtung, des Baues der Interimskirche, der weitergehenden künstlerischen Ausgestaltung mit Mosaikgemälden, freistehenden bildnerischen Werken ꝛc. — von ca. 22000000 M. Für die zu erbauende Interimskirche ist ein nördlich an die Nationalgalerie grenzender Platz ins Auge gefaßt worden.

tt. **Aus Düsseldorf.** Das in Gips gegossene, von Professor Haertel in Berlin gefertigte Modell zum hiesigen Heine-Denkmal ist jetzt in den Räumen unserer Kunsthalle öffentlich ausgestellt. Die Errichtung des Denkmals selbst wird aber schwerlich erfolgen können, da, wie verlautet, die Kaiserin Elisabeth von Oesterreich die in Aussicht gestellte [illegible] von [illegible] M. zurückgezogen hat.

tt. **Aus Heidelberg.** Im Lokale des hiesigen Kunstvereins hat Professor Adolf Heer in Karlsruhe sein Modell [illegible] Heidelberger Scheffel-Denkmal, [illegible] eine Menge [illegible] Personen anzog, ausgestellt. Es muß der [illegible] des Bildhauers, Joseph Viktor von Scheffel als jugendfrohen Wanderer darzustellen, wie er im Reisekleid durch den Bergwald dahinschreitet und von der Natur die Eingebung für seine heiteren Lieder empfängt, als ein recht glücklicher bezeichnet werden. Scheffels Muse ist durch das Heersche Modell ebenso fein gezeichnet, wie die Persönlichkeit des Dichters in sprechender, edler und vornehmer Weise zum Ausdrucke gebracht ist.

Vermischte Nachrichten.

** **Die Einweihung der Katharinenkirche zu Oppenheim**, welche nach den Plänen des Wiener Dombaumeisters Fr. von Schmidt unter Leitung seines Sohnes, des Münchener Professors Heinrich von Schmidt wiederhergestellt worden ist, wird am 31. Mai erfolgen.

Vom Kaiserhause in Goslar wird dem Braunschweiger Tageblatt geschrieben: Die Westwand des Kaisersaales, an welcher sich außer dem großen Mittelbilde nur Scenen aus dem Leben derjenigen Kaiser befinden, die für die Entwickelung und Blüte Goslars wichtig waren, ist bis auf zwei größere Gemälde, welche im Laufe dieses Sommers in Angriff genommen werden dürften, jetzt durch den Maler Wislicenus vollendet. Kürzlich wurden die beiden letzten von denjenigen Bildern fertig, welche die Geschichte des Kaiserhauses versinnbildlichen. Das eine derselben führt uns in das Jahr 1219, als auf einer im Juli hier abgehaltenen Fürstenversammlung Friedrich II. sich mit Heinrich dem Langen, dem ältesten Sohne des tapferen Löwen, aussöhnte. Das zweite zeigt das Kaiserhaus in dem ruinenhaften Zustande, in welchen es durch den Brand von 1289 versetzt wurde.

Im Etat des preußischen Kultusministeriums waren für das nächste Etatsjahr zur Vermehrung und Erhaltung der Kunstsammlungen 400000 Mark gegen 325000 M. im Vorjahre gefordert worden. Die Mehrforderung von 75000 M. sollte vornehmlich dem Museum für Völkerkunde zu gute kommen. Das Abgeordnetenhaus hat daraufhin 60000 M. im Extraordinarium, 340000 M. im Ordinarium bewilligt. Zur Errichtung eines Gebäudes für die Gipsformerei der königl. Museen auf einem Terrain in Charlottenburg, sind als erste Rate 150000 M. bewilligt worden.

Vom Kunstmarkt.

Versteigerung der Sammlung Vincent van Gogh im Haag.

E. S. Im Haag kommt am 2. und 3. April eine Sammlung moderner Ölgemälde zum öffentlichen Ausgebot, welche wohl zu den stattlichsten und interessantesten gehört, die je ein Privatmann im Laufe eines Menschenalters zusammengebracht hat. Sie bildet einen Teil der Hinterlassenschaft des holländischen Kunsthändlers und Kunstfreundes Vincent van Gogh, des ehemaligen Geschäftsgenossen der Kunstverlagshandlung Goupil & Co. in Paris und Leiters der in Brüssel gegründeten Zweigniederlassung des bekannten Welthauses.

Die Auswahl, welche der Verstorbene bei der Anlage dieser Hausgalerie getroffen, ist in Bezug auf die Landsmannschaft eine ziemlich beschränkte. Bis auf wenige Ausnahmen sind nur französische, belgische und holländische Künstler dabei berücksichtigt worden; aber innerhalb dieses Kreises fehlen nur wenige von den Berühmtheiten, welche seit den fünfziger Jahren unseres Jahrhunderts die Bewunderung der Welt herausforderten. Grundsätzlich scheint van Gogh nur die Maler von Nacktheiten von seiner Gunst ausgeschlossen gehabt zu haben. Weder Cabanel, noch Henner

noch Baudry haben Gnade bei ihm gefunden. Daß das eigentliche Geschichtsbild nur ganz vereinzelt auftritt (Delaroche, Couture mit seinem „Verfall Roms“ ist bei einer zum Schmuck von Wohnräumen bestimmten Gemäldesammlung ebenso erklärlich wie angemessen.

Um so reicher und verschiedenartiger breitet die Landschaftsmalerei ihre Schätze aus, und innerhalb dieser erscheint die Tiermalerei ganz besonders bevorzugt. Neben den Meistern des paysage intime, Daubigny, Corot, Diaz, bemerkt man Jacque, van Marcke, Troyon, Mauve, Schelfhout u. s. w. In ähnlicher Mannigfaltigkeit zeigt sich das Sittenbild. Sowohl die historische als auch die ethnographische Weise, die gemütliche wie die tragische Tonart wird angeschlagen, und wenn wir Namen nennen wie Decamps, Gérôme, Detaille, Meissonier, Eug. Isabey, Hébert, Israels, ten Kate, Kaemmerer, Rochussen, Roqueplan, so ist damit zur Genüge der Reichtum und die Fülle des Schönen angedeutet, welche die Hinterlassenschaft des kunstverständigen Mannes aufzuweisen hat.

Der Katalog ist dem Werte des Inhaltes angemessen, in typographischer wie in illustrativer Hinsicht über jeden Tadel erhaben. Auf 56 Quartseiten holländischen Büttenpapiers sind die 158 Bilder verzeichnet und wo es erforderlich beschrieben. Fast Blatt um Blatt ist eine autotypische Abbildung eingeschaltet, deren technische Herstellung alles Lob verdient und in einzelnen Fällen nahezu den Eindruck eines mit Verständnis behandelten Holzschnittes hervorruft. Wir möchten diese typographische Leistung der Druckerei von Enschede & Sohn in Haarlem allen, die es angeht, zur Nachahmung empfehlen.

z. **Frankfurter Kunstauktion.** Rudolf Bangel veranstaltet drei Versteigerungen am 25., 26. und 27. März. Die erste umfaßt in 239 Nummern eine Sammlung von modernen und älteren Gemälden und Handzeichnungen, unter denen sich eine große Anzahl Francofurtensia befinden. Die zweite bringt in 128 Nummern kunstgewerbliche Gegenstände zu Markte, besonders hübsche Silberarbeiten und keramische Erzeugnisse. Die dritte giebt Münzsammlern Gelegenheit, ihren Besitz durch interessante Gegenstände zu bereichern. Der Katalog zählt mit Einschluß einiger numismatischer Bücher 123 Nummern auf.

Das neueste Bild Siemiradzki's „Phryne“ ist in Petersburg für 30000 Rubel (ca. 100000 Mark) verkauft worden. Vergl. die Korrespondenz aus St. Petersburg in unserer heutigen Nummer.

Zeitschriften.

Christliches Kunstblatt. No. 3.
Die neue „realistische“ Schule und Herr von Uhde. — Die bildliche Darstellung des apostolischen Glaubensbekenntnisses in der deutschen Kunst des Mittelalters. Von C. Wernicke. II.

Mitteilungen des k. k. Österr. Museums für Kunst und Industrie. Nr. 3.
J. u. L. Lobmeyr's Ausstellung im Oesterr. Museum. Von J. von Falke. — Casa Farnesina. Von Dr. Josef Bayer. (Fortsetzung.)

Zeitschrift für christliche Kunst. Heft 12.
Der Altarfund von Gering. Von F. X. Kraus. (Mit Abbild.) — Die gewebte Retable des Domschatzes in Regensburg. Von Dr. Jakob. (Mit Lichtdrucktafel.) — Ueber die im Hildesheimer Domkreuzgange aufgedeckten Wandgemälde. Von O. Wiecker. (Mit Abbild.) — Mittelalterliche Wand- und Gewölbemalereien im Münster zu Bonn. Von Fr. Schneider.

Der Formenschatz. Heft 2.
Vier Heilige. Gemälde im Wallraf-Richartz-Museum in Köln. — Vorbau der Liebfrauenkirche zu Brügge. — Meerweibchen, auf einem Delphin reitend. Federzeichnung von Dürer in der Albertina. — Triumph der Galathea. Von Raffael. — Die heil. Cäcilia. Gemälde von Domenichino. — Fackelhalter aus Bronze am Palazzo de Vecchietti zu Florenz. Von Giov. da Bologna. — Zwei Schrankfullungen, Eichenholz geschnitzt. Niederdeutsche oder französische Arbeit, 16. Jahrh. — Allegorische Darstellung der Venezia und der Glücksgöttin. Von Paul Veronese. — Gefässe. Entworfen von J. Sandrart. — Familienbild. Von P. P. Rubens. — Treppenhaus im Schlosse zu Versailles. Von Ch. Lebrun. — Die Luft. Allegorische Darstellung von J. M. Nathier. — Ornamente. Von M. Marvye. — Aktstudien. Von Ch.-Fr. Natoire. — Amors Zielscheibe. Von F. Boucher.

Kunstberichte der Photographischen Gesellschaft. Nr. 5.
Shakespeare-Bilder. (Mit Abbildungen.) — Zwei Gemälde von Ludwig Knaus und andere Genredarstellungen. — Geschäftliche Mitteilungen.

Repertorium für Kunstwissenschaft. XII. Band. 2. Heft.
Die Malereien aus dem Renaissancezeitalter in der italienischen Schweiz. Von J. Rudolf Rahn. II. — Beiträge zu den Werken Michelangelo's. Von †Friedrich Portheim. — Der griechische Mythus in den Kunstwerken des Mittelalters. Von Karl Meyer. — Bartholomäus Zeitblom und der Kilchberger Altar. Von Max Bach.



Gemäldesaal in Frankfurt a. M.

Ausstellungen und Auktionen von Gemälden, Antiquitäten und Kunstgegenständen.
Kataloge auf Wunsch gratis und franko durch
Rudolf Bangel in Frankfurt am Main.
Kunstauktionsgeschäft gegr. 1869.

Gemälde alter Meister.

Der Unterzeichnete kauft stets hervorragende Originale alter Meister, vorzüglich der niederländischen Schule, vermittelt aufs schnellste und sachverständigste den Verkauf einzelner Werke, wie kompl. Sammlungen und übernimmt Aufträge für alle grösseren Gemäldeauktionen des In- und Auslandes.

Berlin, W., (14)
Potsdamerstrasse 3 **Josef Th. Schall.**

VENTE à LA HAYE (Hollande) Prinsengracht No. 57 les **Mardi 2** et **Mercredi 3 Avril 1889,**
à onze heures **Tableaux Modernes** des écoles **française** et **hollandaise** composant la collection de feu M. **VINCENT VAN GOGH** *de Princenhage* (ancien associé de la maison *Goupil & Cie.*) et contenant des oeuvres de Anker, Aubert, Baron, Bernier, Aug. Bonheur, Bonnat, Brascassat, Em. Breton, Gust. Brion, Calame, Cermak, Corot, Daubigny, Decamps, Delaroche, Detaille, Diaz, Ed. Frère, Gérome, Harlamoff, Hébert, Isabey, Israëls, Jacque, B. C. Koekkoek, Lambert, Lobrichon, Van Marcke, J. Maris, Mauve, Meissonier, Pettenkofen, Robert Fleury, Roelofs, Roqueplan, Ary Scheffer, Troyon, Vibert, Otto Weber, Worms, Ziem et autres.

Par le ministère de M. **C. Noordendorp**, notaire, assisté de M.M.
C. M. VAN GOGH, Amsterdam et **H. G. TERSTEEG, La Haye.**

Chez lesquels se trouve le Catalogue et à **Berlin** chez M.M. **Boussod, Valadon & Cie**, 28 Französische Strasse, **Fritz Gurlitt**, 29 Behrenstrasse, **Ed. Schulte**, 4a Unter den Linden, à **Düsseldorf**, chez M. **Ed. Schulte**, 42 Alleestrasse et à **Cologne** chez **M. Ed. Schulte**, 16 Richartzstrasse.

EXPOSITIONS
Particulière du 25 au 30 Mars Publique le 31 Mars et le 1 Avril
de 10 à 4 heures.

Kunst-Auktion von C. G. Boerner in Leipzig.

Dienstag, den 26. März 1889.
Die wertvolle Kupferstichsammlung des Herrn
Alfred Coppenrath, verstorben in **Regensburg.**

Reiche Werke der Aldegrever, Altdorfer, der Beham, Dürer, Goltzius, Hollar, Leyden, Meckenem, Ostade, Pencz, Raimondi, Rembrandt, Schmidt, Schongauer, Solis, Wierix, Wille u. a.

Treffliche Blätter von Bocholt, Cranach, Ladenspelder, Mair von Landshut, Meister E. S., van Staren, Treu, Zasinger, Zwott u. a. Zahlreiche Schrotblätter und Blätter anonymer Meister. Prächtige Goldschmiedsornamente von P. Flindt, Meister von 1551, Wenzel Jamnitzer, Meister J. S., Wechter u. a.

Der mit 4 Abbildungen in Lichtdruck gezierte Katalog zu beziehen von der
Kunsthandlung von C. G. Boerner in Leipzig.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

5. Auflage **DER CICERONE** [1884

Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens von **Jacob Burckhardt.** Fünfte, verbesserte und vermehrte Auflage. Unter Mitwirkung von Fachgenossen besorgt von **Wilhelm Bode.** 3 Bände. broch. M. 13. 50.; geb. in Calico M. 15. 50.

Verlag der **Photographischen Gesellschaft** in Berlin. Die reich illustrirte März-Nummer unserer „Kunstberichte" enthält folgende Artikel: Ein neues Bildnis Kaiser Wilhelms II. — Zwei Hohenzollernbilder Camphausens in Aquarelldruck. — Neues von Gabriel Max. — Aus englischen und amerikanischen Malerwerkstätten. — Vier Tierbilder von Guido von Maffei — und wird gegen Einsendung von 20 Pfg. in Briefmarken direkt von der Verlagshandlung zugeschickt.

Kunsthandlung Hugo Grosser in Leipzig.
Vertretung und Musterlager von
Ad. Braun & Co., Phot. Anstalt in Dornach.

P. Schumann. Museum der

ITALIEN. MALEREI.

1657 Originalphotographien. M. 5000.
Prospekt gratis.

Einzelne Meister: 12 L. da Vinci. M. 90.50. — Fr. Bartolomeo. M. 38.60. — 31 A. del Sarto. M. 80. 40. — 50 Michelangelo M. 90.90. — 115 Raffaello. M. 600. — 16 G. Romano. M. 49. 70. — 44 Sodoma M. 43. 60. — 12 Correggio. M. 134. 80. 34 B. Luini. M. 103.25. — 8 M. da Brescia. M. 17. 40.

A. GUTBIER, Kunstverlag Dresden.

Zur Konfirmation!

Der Beruf der Jungfrau

von

Henriette Davidis

11. Aufl. 1886,
neu bearbeitet von H. S. unter Mitwirkung von Pfarrer Haug; fein geb. mit Goldschn. M. 3.80.
Verlag von **E. A. Seemann** in Leipzig.
Vorrätig in allen Buchhandlungen.

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig.

Schulausgabe

der

Kunsthistorischen Bilderbogen

auch unter dem Titel
Bilderatlas zur Einführung in die
Kunstgeschichte
von
Richard Graul.

104 Seiten. gr. 4. mit 489 Abbildungen.
Mit einem **Textbuch** (7 Bog. gr. 8.) geb.
Preis 5 Mark.
Der Bilderatlas allein kostet geb. M. 3. 60

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers **E. A. Seemann.** — Druck von August Pries in Leipzig.

24. Jahrgang. 1888/89

Kunstchronik

Nr. 25. 28. März.

Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

Herausgeber:

Carl v. Lützow und Arthur Pabst

Wien, Theresianumgasse 25. — Köln, Kaiser-Wilhelmsring 22a

Expedition:

Leipzig: E. A. Seemann, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. Kühl, Jägerstr. 73.

Die Kunstchronik erscheint von Oktober bis Ende Juni wöchentlich, im Juli, August und September nur aller 14 Tage und kostet in Verbindung mit dem Kunstgewerbeblatt halbjährlich 6 Mark, ohne dasselbe ganzjährlich 8 Mark. — Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler in Leipzig, Wien, Berlin, München u. s. w. an.

Neue Litteratur über die Kunstdenkmäler der Abruzzen.

H. H.-r. Es ist im Jahrgang 1886 dieser Zeitschrift (S. 292 ff.) darauf hingewiesen worden, wie lohnend eine gründliche Durchforschung des innersten Centrums der italienischen Halbinsel in kunstgeschichtlicher Beziehung zu werden verspricht. Einen Schritt diesem Ziele entgegen, wenn auch zunächst mehr einen vorbereitenden Schritt, hat vor kurzem ein junger römischer Architekt gethan. Luigi degli Abbati publizirte im Anschluß an die Eröffnung der neuen Eisenbahnlinie Rom-Solmona einen kunstgeschichtlichen Führer [1], der es sich zur Aufgabe setzt, auf die bisher zum Teil ganz unbekannten Monumente in kurzen beschreibenden Worten und in einer Reihe zum Teil phototypischer Skizzen hinzuweisen. Zur Orientirung aller derer, die sich in Zukunft auf den gleichen Weg machen werden, wird das genannte Buch einen trefflichen Wegweiser abgeben, wenn auch der einleitende Abschnitt desselben über die mittelalterliche Architektur der beschriebenen Gegenden unserer historischen Anschauung nicht in allem entspricht.

Nur auf einige wenige Punkte sei hier in Kürze hingewiesen.

Gleich die ersten Stationen der neuen Bahnlinie sind an Punkten gelegen, welche bisher, weil von der alten Via Tiburtina und dem auf ihr hinlaufenden Tramway nach Tivoli nicht berührt, nur unter Schwierigkeiten besucht werden konnten und kaum von Fachleuten einmal gestreift wurden. Schon das zweite Anhalten des Zuges (der erste Bahnhof liegt nahe den durch die Künstlerfeste berühmten Cervaragrotten) ermöglicht einen mühelosen Besuch des gleich an der Station gelegenen Landgutes Salone mit dem 1525 errichteten Palaste des Kardinals Trivulzio, der in den verschiedenen Räumen noch den reichen Farben- und Stuccoschmuck der Grotesken enthält, die dort nach Vasari (ed. Milanesi VII, S. 51) von Gianmaria aus Mailand und anderen, besonders aber von dem eben nach Rom übersiedelten Daniele da Volterra, der sich der besonderen Wertschätzung des Kardinals erfreute, ausgeführt wurden.

Die außer bei Vasari kaum erwähnten Arbeiten würden nähere Untersuchung wohl verdienen. Die Feinheit derselben wird von Abbate außerordentlich gerühmt, aber auch der drohende Verfall beklagt. — An der nächsten Station Lunghezza werden den Architekten die dem 16. Jahrhundert entstammenden Teile des alten, auf der Stelle von Collatia erbauten Kastells fesseln, das leider argem Ruin ausgesetzt ist. — In dem auf steilem Hügel am Fuße des Monte Gennaro thronenden Palombara werden Renaissancemalereien im Palast der Borghese und die aus dem 13. Jahrhundert stammende Kirche S. Biagio sowie der Glockenturm von S. Giovanni hervorgehoben. — Über Tivoli bringt der Verfasser nichts Neues bei, ebenso wenig über Vicovaro, doch ist hier der Aufriß der oktogonen Kirche, die Simone, der Schüler Brunnellesco's, mit dem prächtigen Portale schmückte,

1) Da Roma a Solmona. Guida storico-artistica delle regioni traversate dalla strada ferrata. Per Luigi degli Abbati. — 181 S. gr. 8°. mit Karte und vielen Illustrationen. — Roma. Stabilimento tipografico dell' Opinione 1888.

nach der Monographie von Marchesi reproduzirt. Im Kastell von Arsoli treffen wir neben Cosmatenarbeiten Malereien der Zuccari und begrüßen in der Kirche S. Salvatore ein Werk des Giacomo della Porta. Die Fassade, mit zweigeschossiger Gliederung und Giebel sowie mit Belebung durch dorische und ionische Pilaster und Nischen, ist von Abbate skizzirt. — Die Beschreibung der weiteren Denkmäler am neuen Schienenwege nach Sulmona macht uns vorzugsweise mit Schätzen des 12. bis 14. Jahrhunderts bekannt, durch welche unsere Anschauung der von Schulz („Denkmäler der Kunst in Unteritalien") erschlossenen wunderbaren Kunstwelt wesentlich ergänzt wird. Wäre unser deutscher Autor dem Verfasser des vorliegenden Buches bekannt gewesen, so hätte er freilich gar manches tiefer erfassen, richtiger beurteilen können und wäre so wohl zu einer schärferen chronologischen Fixirung gelangt. Der positive Gewinn, den wir aus Abbate's Buch direkt zu schöpfen vermögen, ist leider sehr gering, man muß ihn oft zwischen den Zeilen finden. Dahin gehört die Notiz, daß an den Bauten von Sulmona, an denen sich Gotik und üppige Frührenaissance (in der Behandlung der Portale und Fenster) so wunderbar mischen, schon um die Mitte des 15. Jahrhunderts Meister aus Como thätig waren, wie z. B. am Portal des Palazzo Tabassi die Inschrift besagt: Maestro Petri da Como fece questa porta A. D. 1448. Noch heute heißt, wie seit alter Zeit, eine Kapelle in S. Francesco die Cappella dei Lombardi.

Und nun vollends die herrlichen Details der Thüren und Fenster am Palast der Nunziata! Gewiß mit vollem Recht werden sie schon in Burckhardts Cicerone (5. Aufl.) „einem lombardischen Schüler Bramante's" zugesprochen und ihre Ähnlichkeit mit den besten gleichen Anlagen an der Kathedrale von Como betont. Bemerkt sei hier noch, daß eines der betreffenden Fenster in Sulmona die Jahreszahl 1522 trägt. Sollte nicht auch das noch halb gotische Prachtportal am oktogonen Tempel von Vicovaro bei Tivoli, das Vasari dem Brunellesco-Schüler Simone beilegt, wenigstens unter Mithilfe eines Lombarden entstanden sein? — Wohl als eine sulmonesische Spezialität sind die oft neben den Kirchenportalen aufsteigenden Pilaster zu betrachten, welche als hochgestrecktes Postament einer Ädicula mit Statue dienen. So an San Pansilo in Sulmona und, ohne Zweifel hiervon beeinflußt, an der Kirche des nämlichen Heiligen in Cocullo, dann u. a. auch in siebenfacher Wiederholung am Palast der Nunziata. Von interessanten Kircheninterieurs erwähne ich hier nur noch den Ambo und die [illegible] Monostasis in S. Maria delle Grazie zu Rosciolo, sowie S. Pietro in Alba Fucese, die [illegible] in Rocca di Botte und Capestrano, einen Freskencyklus von 1488 in S. Maria dei Bisognosi bei Camerata, einen anderen, ebenfalls aus dem Quattrocento, in Rosciolo, ein Triptychon des Giovanni da Sulmona von 1440 in S. Orante zu Ortucchio, eine „Beschneidung Christi" angeblich „in der Art des Pinturicchio in S. Nicola zu Cocullo". — Dies nur ein paar Proben aus dem reichen Schatze, den Abbate wohl angedeutet, aber leider nicht gehoben hat! Der Autor versteht es vortrefflich, durch leicht die Sache streifende Bemerkungen und oberflächlich skizzirte Illustrationen (Zeichnungen und Drucke nach photographischen Originalaufnahmen) dem Leser den Mund wässerig zu machen, aber den so angeregten Wissensdurst befriedigt er nirgends. Möchte er recht bald einen gewissenhafteren Nachfolger finden, der die vorerst gegebenen, an sich ja höchst dankenswerten Anregungen auszunutzen weiß! Der Stil des etwas plauderhaften Führers (manche Abschnitte sind in Dialogform geschrieben) ist wenig erquicklich.

Sind Abbate's weitschweifige Causerien viel zu oberflächlich im Vergleich mit dem gehaltvollen Stoff, so ist um so präziser die kleine Schrift des unermüdlichen Sulmoneser Forschers Antonio de Nino, Sommario biografico di artisti Abruzzesi non ricordati nella storia dell' arte. (Casalbordino, De Arcangelis, 1887).

Über mehr als ein halbes Hundert abruzzesischer Künstler werden hier bisher unbekannte Daten gegeben, die vor allem bestimmt sind, das größere Werk von Vincenzo Bindi, Artisti Abruzzesi (Neapel, De Angelis, 1883) zu ergänzen.

Über eine dritte Arbeit zur Kunstgeschichte der Abruzzen, das Prachtwerk über die Monumente Sulmona's von Piccirolli, werden wir demnächst ausführlicher berichten.

Korrespondenz.

München, im März 1889.

Seit kurzem ist in dem großartigen, aus den Knorrschen Häusern erwachsenen Neubau an der Briennerstraße die „Permanente Gemälde-Ausstellung alter und moderner Meister und Kunsthandlung von A. Rupprechts Nachfolger" eröffnet worden, die zwölf große, sich an drei Fronten des freistehenden Gebäudes entlang ziehende Säle umfaßt und nunmehr die größte des Münchener Kunsthandels ist. Rupprechts Nachfolger nehmen nichts in Kommission. Die höchst komfortabel eingerichteten Räume sind nach Art der Kabinetfluchten in unseren großen Galerien angeordnet, haben gutes Tageslicht und für den Abendbesuch elektrische Beleuchtung. Da von der Abteilung der älteren Meister (drei holländische Säle, ein französischer, ein altdeutscher und ein Saal der

deutschen Übergangszeit) erst ein holländischer Saal fertig ist, so bleibt darüber der Bericht vorbehalten, und ich erwähne nur kurz als gut vertreten die Meister Jakob Ruisdael, Everdingen, Nik. Berchem, G. Metsu, G. Schalken, G. Honthorst, Wouwermann, M. Hondecoeter, Jan Steen, A. van Dyck Verkündigung, Maria und der Engel in bischöflichem Ornat, wahrscheinlich Porträts und Rembrandt Christus und die Sünderin, eher eine kleinere Wiederholung des in London befindlichen Bildes, als eine Skizze; sehr bemerkenswert eine stimmungsvolle Abendlandschaft mit prächtigem Baumschlag).

In der Abteilung moderner Meister möchte ich folgendes hervorheben: mehrere der stets so fein durchgeführten Bilder von Prof. H. Breling, meist Scenen aus dem Reiterleben des 17. Jahrh.; zwei anziehende Mädchenköpfe von G. Max, virtuos gemalt, leider auch bleichsüchtig wie immer; ein älteres hübsches Bildchen von Heinrich Lang, „Straßenleben im Orient"; C. Pieper, „Edeldame des 16. Jahrh. unterrichtet ihr Töchterchen", ausdrucksvoll und farbenprächtig; Albert Zimmermann (München), stimmungsvolle Gebirgslandschaft nach dem Gewitter; die Wahrheit des schäumenden Gebirgsbaches und der abziehenden Gewitterwolken mit ihren aufgelösten Nachzüglern zeugt von feiner Naturbeobachtung. Hermine von Preuschen ist mit einem ihrer eigentümlich charaktervollen Stillleben (Herbstblumen) vertreten. Zwei große Gemälde behandeln die als Architekturstudie so bekannte Ansicht von Venedig mit dem Dogenpalast am Quai und San Giorgio im Hintergrunde. J. F. Hennings (München) schildert lebendig und charakteristisch in wirkungsvollen Farben das rege Treiben morgens auf dem Quai nach Ankunft der Dampfer. Edgar Meyer (Düsseldorf) giebt fast dieselbe Ansicht in schöner Abendbeleuchtung. Sein Bild zeichnet sich durch tüchtige Architektur und durch sorgfältige Durchführung, auch der Staffage, aus. K. Stuhlmüller, „Viehmarkt vor einem kleinen Städtchen", ein kleines, sehr sorgfältig durchgearbeitetes Bild. Frank Kirchbach, „Büßende Magdalena"; eine von der Schablone abweichende Darstellung, wiewohl sie naturgemäß im Banne der von Morelli so treffend charakterisirten Verquickung des Venusmotivs mit kirchlichem Geschmack verharren muß. Magdalena sitzt im Eingang ihrer Höhle, den Oberkörper und den Kopf im inbrünstigen Aufblick des großen und schönen Auges zurückgeneigt, wodurch diese Partien nach oben zunehmend beschattet sind, während der von der Seite gesehene, ebenfalls nackte, in schöner Linienführung leicht ausgestreckte Unterkörper voll beleuchtet ist. Der Akt ist schön, obwohl die Zeichnung gewisser Partien einige Härten aufweist; vortrefflich sind die in heißem Ringen gefalteten Hände. Schöne Farbe, feine Abtönung und Sorgfalt in dem wie Stillleben durchgearbeiteten Nebenwerk erhöhen die Wirkung dieses Gemäldes. Toni Zilzer, Porträt König Ludwigs II. von Bayern aus seiner jüngeren Zeit, ein sehr bekanntes Bild. Fr. v. Lenbach, Porträt einer ungarischen Malerin. Hollódy S. (München), „Ungarische Schenke bei Tage". Das durch feine Charakteristik der Gäste ausgezeichnete Bild gewinnt noch bei längerer Betrachtung in richtiger Entfernung. Dann vertieft sich der Raum, alle Gegenstände treten überraschend natürlich hervor, und kleine naturalistische Kunststücke (wie z. B. das Durchscheinende der bunten Kalikovorhänge am Fenster) kommen zur Geltung. Osw. Achenbach's „Italienische Mondnacht mit Ständchen" entwickelt neben der diesem Meister eigenen Poesie der Empfindung magischen Reiz der Beleuchtung. F. Brütt (Düsseldorf) zeigt in einem Genrebildchen „Geigender Kavalier vor einer Dame und einem älteren Kavalier", Tracht des 17. Jahrh., bewußte Anlehnung an alte holländische Kleinmeister, vielleicht insbesondere an G. Metsu. Eine farbenschöne, flott gemalte Landschaft von Meister A. Leu fesselt uns durch die feinen Töne und Reflexe der bewegten Luft über dem sich kräuselnden Wasserspiegel. Zwei große Landschaften von Willibald Wex „Mondnacht am Untersberg" und „Abend im Moos" gehören wohl zu den besten Werken dieses Künstlers. Namentlich zeichnen sich die Farbentöne des im Nachglanz des Sonnenunterganges über dem einsamen Moos glühenden Abendhimmels durch Klarheit, Feuer und Durchsichtigkeit aus. In Karl Hoffs „Bauern auf dem Felde" ist ein nicht minder interessantes Beleuchtungsstück gegeben. Die Figuren im Vordergrunde befinden sich sämtlich im Schatten einer Wolke, der Mittelgrund des Bildes zeigt wechselnde Wolkenschatten, der in der Ferne von schneebedeckten Alpen begrenzte Hintergrund ist sonnenbeleuchtet. Alexander Wagners „Ungarisches Fuhrwerk vor der Ausspannung" in dem blendenden Licht der sommerlichen Mittagssonne ist ebenfalls eine vortreffliche Leistung. Schließlich mögen noch zwei treffliche kleine Tierstücke hervorgehoben sein, in ihrer Art Kabinetsstücke: G. v. Bochmanns „Stute mit Füllen" und H. Zügels „Schafe am Waldsaum". C. Boetticher

Bücherschau.

Der Anonimo-Morelliano (Marcanton Michiels Notizia d'opere del disegno). I. Text und Übersetzung von Dr. Th. Frimmel. (Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Neuzeit. Neue Folge I. Band.) Wien, C. Graeser. 1888. 8.

Wir begrüßen mit Vergnügen die Wiederaufnahme

dieses wissenschaftlichen Unternehmens, welches mit dem ehrwürdigen Andenken des verstorbenen R. von Eitelberger eng verbunden ist.

Als Schüler des Verblichenen und fleißiger Mitarbeiter an der ersten Folge durfte Dr. Albert Ilg dazu ganz besonders befähigt angesehen werden, die Fortsetzung der weitumfassenden Arbeit zu leiten. Er hat es für zweckmäßig gehalten, derselben einen noch weiteren Horizont zu eröffnen.

Es sollen nämlich nun auch Quellenschriften aus den Perioden nach der Renaissance berücksichtigt werden, aus welchem Grunde der Titel: „Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Neuzeit“ gewählt worden ist. Dafür sind bereits neue Stoffe in reicher Auswahl vorhanden, von denen nur angeführt werden mögen, außer dem Anonymus des Morelli, der Traktat des Filarete, von Dr. W. von Oettingen, jener des Piero della Francesca, von Direktor Sitte, das Innsbrucker Reisbuch des Ph. Hainhofer, Roschmanns Tyrolis pictoria et statuaria, Hackhofers Kunstschriften ꝛc., lauter Ausgaben, zu welchen die Vorarbeiten bereits eingeleitet sind.

Von Dr. Th. Frimmels Arbeit liegt uns vorderhand nur die erste Abteilung vor, welche die Wiedergabe des italienischen Textes und der daneben stehenden Übersetzung enthält; wir bleiben in Erwartung einer zweiten, welche den zur Vollständigkeit des Werkes unentbehrlichen Kommentar enthalten soll.

Bekanntlich handelt es sich um ein allerdings sehr fragmentarisches und zum Teil auch nicht völlig zuverlässiges Tagebuch eines venetianischen Edelmannes, dessen Originaltext zum erstenmal im Jahre 1800 von dem Bibliothekar Don Jacopo Morelli herausgegeben wurde. Trotz seiner Mängel ist es aber doch ein kostbares Schriftstück, weil es von einem Kunstliebhaber aus der Zeit Palma's, Tizians und Raffaels herrührt, nämlich von dem Patrizier Marc Antonio Michiel, der sich darin ein Verzeichnis von vielen Kunstsachen machen wollte, die er selbst zu Gesicht bekommen in einigen Städten der Lombardei und Venetiens.

Daß Dr. Frimmel schon auf dem Titel seiner Publikation zum erstenmal den Namen des ursprünglichen Autors angegeben, erscheint uns durchaus gerechtfertigt. Merkwürdigerweise hat er sich aber im Abschreiben des von J. Morelli angenommenen Titels des Buches versehen, indem er statt „Notizia d'opere di disegno“ „Notizia d'opere del disegno“ aufzeichnete, was in italienischer Sprache nicht Nachricht von Werken der zeichnenden Künste, wie es der erste Herausgeber meinte, sondern Nachricht von Werken der Zeichnung bedeuten würde. Abgesehen von dieser Äußerlichkeit ist von dem Werke viel Lobenswertes zu sagen. Vor allem, daß der deutsche Herausgeber es mit der Wiedergabe des Textes viel strenger und genauer genommen zu haben scheint als seine zwei italienischen Vorgänger Morelli (1800) und Frizzoni (1884), indem er sich die Mühe gab, selbst in der Markusbibliothek eine diplomatisch getreue Kopie des Manuskriptes der Notizia anzufertigen. Zudem ist eine deutsche Übersetzung, wie Frimmel in seiner Einleitung bemerkt, noch nirgends gegeben worden. Eine solche aber wird vielen willkommen sein. Denn das Italienisch, das wir bei unserm Autor finden, ist nicht sofort jedem verständlich. Die Nachrichten des Anonimo sind in venetianischem Dialekt geschrieben und weisen überdies viele Archaismen auf, die nur jenen geläufig sind, die viel mit älteren italienischen Autoren zu thun haben.

Ein erfreuliches Versprechen ist es, daß uns in dem bevorstehenden Kommentar neue Identifizirungen von noch vorhandenen Kunstwerken geboten werden sollen. Unsere Neugierde wird besonders durch die Bemerkung gereizt, daß der Herausgeber bezüglich des oft erwähnten Porträts von Bianca Maria Sforza einen neuen zuverlässigen Standpunkt gefunden zu haben glaubt. Allein von dieser und anderen höchst interessanten Fragen soll später bei dem Erscheinen des Kommentars die Rede sein, von dem wir uns das Beste versprechen dürfen, indem er die beiden Richtungen der vorangehenden Ausgaben in sich vereinigen wird, nämlich die speziell gelehrte des venetianischen Bibliothekars und die mehr praktische des oben genannten Kunstfreundes.

Von den verschiedenen Betrachtungen, zu welchen Dr. Frimmel in seiner Einleitung geführt wird, hat dann diejenige bezüglich der Zeit der Entstehung des Manuskriptes ein besonderes Interesse. Zwar muß er gestehen, daß heute noch nicht jeder Abschnitt der Notizia sich bestimmt datiren läßt. Im allgemeinen aber, schließt er, kann man es aussprechen, daß ihr Autor wahrscheinlich in den Jahren zwischen 1515 und 1521 begonnen und bis 1543 zum mindesten an der Arbeit wiederholt gefeilt hat. Hier würde wohl auch ein kurzer Lebensumriß des Marcantonio Michiel passend angebracht gewesen sein, wie er in der Einleitung der zweiten Ausgabe vorkommt, dank den lehrreichen Angaben des tüchtigen venetianischen Forschers Emanuele Cicogna, der in den Memorie dell' I. R. Istituto veneto di scienze, lettere ed arti eine vollständige Monographie über ihn publizirt hat, mit dem Titel: Intorno la vita e le opere di Marcantonio Michiel Patrizio veneto della prima metà del Secolo XVI. Daß diese übrigens Dr. Frimmel bekannt ist, ersieht man aus den wiederholten Stellen, an denen er Cicogna anführt.

Was die äußere Form der Ausgabe anbelangt, so finden wir sie durchaus lobenswert, und wir können der bezüglichen Erklärung des Herausgebers völlig beistimmen, wie wir sie von ihm folgendermaßen ausgedrückt finden: „Dadurch, daß die erste Abteilung, welche Text und Übersetzung enthält, getrennt von der zweiten mit dem Kommentar erscheint, sind mehrere Vorteile erreicht. Solange die zweite Abteilung noch erst fertig zu stellen ist, wird größere Ruhe und Sammlung dafür gewonnen, wenn die dem Kommentiren heterogene Arbeit des Übersetzens schon gethan ist, wenn ein sorgfältig hergestelltes Bändchen als Basis weiterer Arbeiten dienen kann. Wird dann auch die zweite Abteilung vollendet sein, so ist durch ihre Trennung vom Text wieder eine erhöhte Bequemlichkeit beim Nachschlagen der Noten gegeben. Die betreffende Textstelle, deren Kommentar gesucht wird, kann ruhig aufgeschlagen bleiben, während man in der zweiten Abteilung blättert." G. F.

Porträtkatalog. Verzeichnis einer reichhaltigen Sammlung von über 5000 seltenen und schönen Porträts berühmter Musiker, Dichter, Schauspieler, Komponisten, Virtuosen, Sänger, Schriftsteller, Tänzer, Kunstreiter, Gymnastiker u. s. w., welche vom Porträtantiquariat E. H. Schroeder, Berlin, zum Verkauf gebracht werden. 1889. 8°. 124 S. Preis: 1 Mark.

Da wir in Deutschland noch immer kein Werk besitzen, aus dem wir uns genügende Auskunft über die verschiedenen Bildnisse hervorragender Persönlichkeiten, ihre Verfertiger, den Ort ihrer Aufbewahrung, die Art ihrer Reproduktion u. s. w. zu erholen vermöchten, sind wir bei derartigen Forschungen immer noch auf die zunächst nur für Geschäftszwecke angefertigten Kataloge der Antiquare angewiesen. Der vorliegende, über dessen reichen Inhalt der angeführte Titel Aufschluß giebt, verdient wegen seiner ungewöhnlichen Reichhaltigkeit besondere Beachtung. Von Goethe führt er z. B. 54, von Schiller 63 Nummern auf, unter denen sich allerdings auch mehrere Abbildungen von Lokalitäten, die durch ihre Gegenwart berühmt geworden sind, und genrehafte, auf ihr Leben bezügliche Darstellungen befinden. Wertvoll erscheint die Sammlung von Ifflands mimischen Darstellungen, während der Vorstellungen von W. und F. Hemstel in den Jahren 1808 bis 1812 gezeichnet, wie überhaupt Iffland hervorragend in dem Kataloge vertreten ist. Die Preise sind durchgängig mäßig und angemessen, die Bezeichnung der einzelnen Stücke dagegen dürfte für wissenschaftliche Zwecke, namentlich in chronologischer Hinsicht, manches zu wünschen übrig lassen. H. A. L.

H. A. L. **Königliches historisches Museum zu Dresden.** Herr Direktor Dr. Albert Erbstein hat vor kurzem im Auftrage der Generaldirektion der königl. Sammlungen eine „Beschreibung des historischen Museums und der königl. Gewehrgalerie zu Dresden" (Wilh. Baensch, V u. 79 S. Preis 50 Pf.) erscheinen lassen, welche er selbst als die erste kritische Beschreibung des Museums bezeichnet. Sie beruht auf eingehenden archivalischen Studien, begnügt sich aber damit, die Ergebnisse der Forschungen zunächst nur für die hervorragenderen Stücke der Sammlung auszusprechen, weil nur durch diese Beschränkung schon jetzt die Möglichkeit geboten war, den Besuchern einen zuverlässigen Führer in die Hand zu geben. Das Büchlein wird durch eine kurze Geschichte der Sammlung eingeleitet. Dieselbe ist aus der durch den Kurfürsten August begründeten ehemaligen kurfürstlichen Kunstkammer und aus der Rüst- und Harnischkammer der sächsischen Fürsten Albertinischer Linie hervorgegangen. „An Großartigkeit der hier vorhandenen, sehr vorteilhaft aufgestellten Rüstungen, Waffen, Reitzeuge und Jagdgeräte wird die Sammlung durch keine andere der Welt übertroffen." Die kostbarsten Stücke derselben sind in dem „Paradesaal" untergebracht. Hier befinden sich die prunkvollen Prachtrüstungen Christians I und Christians II., unter denen diejenige des letzteren Kurfürsten mit getriebenen Reliefbildern in Medaillonform aus der Trojanischen und Argonautensage auf der Mannesrüstung und aus der Herkulessage auf der Pferderüstung unbestritten den ersten Rang einnimmt. Sie ist, wie Erbstein nachweist, das Werk des Augsburger Plattners Anton Peffenhäuser, also desselben ausgezeichneten Meisters, von dem die Sammlung auch in dem Turniersaal mehrere treffliche Harnische aufweist. In dem Pistolensaal interessiren uns vornehmlich die Pistolen und Puffer des 16. Jahrhunderts wegen der Mannigfaltigkeit in der Ausschmückung der Schäftung. „Viele Stücke sind als wahre Meisterwerke eingelegter Arbeit zu bezeichnen." Erbstein hat die Namen einer großen Anzahl sächsischer Büchsenmacher ermittelt. Es ist anzunehmen, daß er in den in Aussicht gestellten Mitteilungen für Fachmänner genauere Angaben mit Belegen über ihr Leben und Wirken veröffentlichen wird. Eine hervorragende historische Merkwürdigkeit sehen wir in dem Schlachtensaal, wo ein Schlachtschwert aus dem 13. Jahrhundert, das älteste der Sammlung, aufbewahrt wird, welches einst dem schwäbischen Ritter Konrad Schenk von Winterstetten gehört hat. Mit derselben Sorgfalt wie das historische Museum beschreibt Erbstein die mit demselben verbundene königl. Gewehrgalerie, welche unter König August III. angelegt wurde. Sie umfaßt fast 2000 Stück Büchsen, Flinten, Pistolen, Rüstungen (Armbrüste) und Schnepper und „bietet einen großartigen Ueberblick über das Vorzüglichste, was in den letzten beiden Jahrhunderten deutsche, italienische, spanische, französische, niederländische, schwedische und andere Meister im Gewehrbau geleistet haben." Selbstverständlich hat sie zunächst nur für den Fachmann, der die Konstruktion der Gewehre studiren will, Bedeutung. Indessen verdient sie auch von Laien aufgesucht zu werden weil sich in ihr viele Stücke von künstlerischer Ausführung, mit eingelegter, geschnittener und ciselirter Arbeit finden.

x.— **Meyers Handbuch der Ornamentik.** 2. Auflage. (Leipzig, Seemann.) Einen seltenen, aber durch die Vorzüglichkeit der Leistung und den ungemein wohlfeilen Preis gerechtfertigten Erfolg hat das vorgenannte Werk aufzuweisen. Die erste Auflage wurde in einem Zeitraum von zehn Monaten vergriffen. Da der Verfasser seiner Arbeit Wesentliches nicht hinzuzufügen fand, ist die neue Auflage ein bis auf kleine Berichtigungen unveränderter Abdruck der vorausgegangenen. Bei dem wohldurchdachten System des Werkes und der überaus reichen und vortrefflichen Illustration desselben bleibt auch kaum ein Wunsch offen, den man erfüllt zu sehen wünschte. Allen, die als Lehrer oder Lernende mit dem Kunstgewerbe in Beziehung stehen, kann das Werk als ein in allen Stil- und Formfragen vorzüglicher Ratgeber empfohlen werden.

z.— **Georg Hirths Formenschatz** hat mit diesem Jahre seine dreizehnte Serie begonnen. Das vorzüglich geleitete Sammelwerk hat allmählich sein Programm verändert und mehr und mehr die Erzeugnisse der reinen Kunst herbeigezogen, während die Kleinkunst und das Ornament zurückgetreten sind. Nicht bloß Handzeichnungen berühmter Meister, auch Oelgemälde erscheinen in autotypischer Vervielfältigung neben den Reproduktionen alter Kupferstiche, und der Kunstfreund wird gern die Mängel des technischen Verfahrens, die bei der Uebersetzung der Photographie in eine Druckplatte nicht zu vermeiden sind, in den Kauf nehmen, wo ihm für wenig Geld eine solche Fülle interessanten Bildermaterials in vorzüglicher typographischer Ausstattung geboten wird. In den jüngsten Heften begegnen wir Raffael und Dürer, Andrea del Sarto, Rubens, Paolo Veronese, Boucher und Prudhon neben plastischen Schöpfungen Donatello's und Civitale's; ja sogar einzelne architektonische Aufnahmen (aus Brügge und Venedig) laufen nebenher, so daß dem Anspruch an Mannigfaltigkeit in ausgedehnter Weise Genüge geschieht.

Nekrologe.

x.— **August v. Pettenkofen**, der berühmte österreichische Genremaler, ist in Wien am 21. März im Alter von 68 Jahren gestorben.

*** **Der französische Landschaftsmaler Auguste Anastasi**, ein Schüler von Delaroche und Corot, ist am 17. März zu Paris im 67. Lebensjahre gestorben. Er war seit 1869 erblindet. Das Museum des Luxembourg besitzt von ihm eine „Terrasse der Villa Pamfili“. Anastasi gehörte zu den wenigen französischen Landschaftsmalern, welche auch in Deutschland Studien gemacht haben. Unter seinen Bildern befindet sich eine 1855 gemalte Ansicht der Spreeufer bei Berlin.

Ausgrabungen und Funde.

Dr. Schliemann ist anfangs März von **Kreta** nach Athen zurückkehrt. Wie der „Köln. Ztg.“ geschrieben wird, hatte er dort an der Stelle, wo Knossos, die alte Hauptstadt der Insel, gestanden haben soll, Ausgrabungen veranstaltet, außer den Resten eines alten Gebäudes jedoch nichts gefunden. Der Gouverneur der Insel wird aber der kretischen Kammer eine Vorlage unterbreiten, die Dr. Schliemann Ausgrabungen auf der ganzen Insel gestattet.

= tt **In der Pfarrkirche zu Roitzheim**, Regierungsbezirk Köln, sind unter der Tünche **Wandmalereien** aufgefunden worden. Es sind Apostelbilder, welche alle drei Wände des Chores bedeckten und dem Ende des 15. Jahrhunderts angehören. Ueber dem Triumphbogen entdeckte man eine Darstellung des jüngsten Gerichts, wohl um die Mitte des 16. Jahrhunderts entstanden; etwas jünger dürfte die auf der westlichen Wand der Turmhalle gemalte Figur des heil. Christophorus sein. — Auch in **Niedermendig** bei Koblenz sind alte Wandgemälde ähnlichen Inhalts aufgedeckt worden, welche dem 13. Jahrhundert angehören sollen.

Konkurrenzen.

In der Konkurrenz um das neue Stadttheater zu Krakau haben die Architekten **Fellner** und **Helmer** in Wien im Verein mit dem Architekten **Prylinski** in Krakau den ersten Preis erhalten.

Kunst- und Gewerbevereine.

S. **Archäologische Gesellschaft in Berlin.** Februarsitzung. Nachdem der Kassenbericht erstattet und der vorjährige aus den Herren **Curtius**, **Schöne**, **Conze** und **Trendelenburg** bestehende Vorstand wiedergewählt worden war, legte der Vorsitzende die eingegangenen Schriften vor. Darauf nahm nach einer kurzen Mitteilung des Herrn **Conze** über den Abdruck der Sitzungsberichte im Archäologischen Anzeiger Herr **Wilcken** das Wort zu einem Vortrage über die in Aegypten gefundenen hellenistischen Porträts, insbesondere diejenigen des Herrn Th. Graf, die jüngst in Berlin ausgestellt waren. Die Resultate desselben lassen sich in folgende Sätze zusammenfassen. Die auf Tafeln von Linden- oder Sykomorenholz gemalten Porträts, von denen sich Exemplare in mehreren Sammlungen (die zahlreichsten im Britischen Museum) vorfinden, waren auf den Binden des Kopfendes der Mumien befestigt und öfters, vielleicht sogar in der Regel, von wirklichen Bilderrahmen umgeben. Sie vertreten die Stelle der sonst in Aegypten üblichen Totenmasken mit dem Unterschiede, daß sie das getreue Abbild des Bestatteten geben wollen. Wahrscheinlich sind sie Kopien von Bildern, zu denen die Lebenden noch gesessen, wenn nicht gar die Familienbilder selbst, welche die Wände des Zimmers schmückten. Sie sind teils mit Wachsfarben in enkaustischer Manier, teils mit Temperafarben, teils in einer Mischung beider Arten gemalt. Gefunden sind die Porträts in der Nordostecke der mittelägyptischen Provinz El Faijum bei dem Dorfe Rubaijât, wo nach Ausweis einiger Mumienetiketten im Altertum ein Dorf Kerke lag, das einen Hafen hatte. Die Leichen wurden, um kostbares Fruchtland nicht zum Begräbnisplatz zu verwenden und sie auch den jährlichen Ueberschwemmungen nicht preiszugeben, aus Faijûm an die umliegenden Wüstenränder transportiert, so nach Kerke die aus den benachbarten Dörfern des arsinoitischen Gaues. Daß die Porträtmaler zum Teil äußerst lebenswahre Porträts zu stande bringen konnten, läßt sich nach der großartigen in Faijûm entfalteten Kolonisationsthätigkeit der Ptolemäer und der von ihnen systematisch betriebenen Hellenisierung sehr wohl annehmen. Was die Entstehungszeit dieser Porträts anlangt, so läßt sich zwar urkundlich nachweisen, daß die Griechen schon im vorchristlichen Jahrhundert sich nach ägyptischer Weise bestatten ließen, jedoch konnte bisher bei keinem der Bilder sein Ursprung in ptolemäischer Zeit nachgewiesen werden, wohingegen mehrere Kriterien übereinstimmend auf das zweite und dritte Jahrhundert unserer Zeitrechnung weisen. Andererseits sind aber auch für den Ursprung einzelner Bilder in byzantinischer Zeit zwingende Beweise noch nicht erbracht worden. Herr **Curtius** sprach über die von Dörpfeld in einem neuentdeckten Gebäude auf der Akropolis nachgewiesene Chalkothek und deren Verhältnis zur Burggöttin sowie über das kleine Heiligtum der Athena Ergane. In den hierauf bezüglichen Worten des Pausanias glaubte er auf die schon von O. Müller vorgeschlagene Lesung zurückgehen zu müssen und erkannte in dem „Dämon der Juden“ eine der vielen Stiftungen Herodes des Großen, welche nach Josephus in Athen vorhanden waren. — Darauf sprach Herr **Aßmann** über die Entstehungszeit der großen Reliefs des Palazzo Spada, welche meistens als Werke der römischen Kaiserzeit angesehen, von Th. Schreiber jedoch der Diadochenzeit zugewiesen werden. Für ihren spätgriechischen Ursprung entwickelte der Vortragende eine Reihe gewichtiger Gründe aus der Beschaffenheit des Schiffshintertheiles, welches auf der Platte mit dem Abschied des Paris von Oinone sichtbar ist. Dasselbe zeigt eine Ruderanordnung, wie sie nur noch einmal bei der ins Jahr 306 v. Chr. gehörenden Prora von Samothrake vorkommt. Ferner hat das Staats- und Kommandozeichen auf der rechten Seite des Hinterdeckes in römischen Schiffsdarstellungen keine Parallele, wohl aber unter den Marinetrophäen an der Brüstung der Pergamener Athenahalle (2. Jahrh. v. Chr.). Sodann findet sich die Bildung der Gürtelhölzer so nicht an römischen Schiffen, wohl aber auf Schiffsdarstellungen griechischer Münzen des 3. Jahrh. v. Chr. Auch die von einem Giebel gekrönte Kapitänskajüte weicht von dem Tonnengewölbe derselben auf römischen Schiffen durchaus ab. Endlich ist das Spadaschiff ersichtlich auf Verwendung zahlreicher Seesoldaten eingerichtet, weist auch hierdurch also auf die Diadochenzeit hin, in welcher nachweislich die Kriegsschiffe der Ptolemäer die relativ stärkste Anzahl von Streitern besaßen. In der an den Vortrag sich schließenden Besprechung traten die meisten Redner den Ausführungen des Vortragenden bei, nur Herr **Robert** entwickelte aus der Geschichte der antiken Wanddekoration die Gründe, welche ihn bestimmen, an der Entstehung der Reliefs in der augusteischen Epoche festzuhalten. — Herr **Grüttner** teilte seine an den Originalen gemachten Beobachtungen über technische Eigentümlichkeiten mit, welche sich gemeinsam am praxitelischen Hermes, an dem der Schule des Praxiteles angehörigen Aphroditeköpfchen aus Olympia und dem als ein Originalwerk des Praxiteles angesprochenen „Eubuleus“ Kopf aus Eleusis finden. Diese bestehen in den ganz rund und weich gehaltenen Uebergängen vom Augenlid zur Pupille, in dem Unterschiede in der Behandlung des nur mit dem Meißel bearbeiteten Haares und der glatt polirten Epidermis des Nackten, in der besonders kurzen Oberlippe und der scharfen Trennung von Kinn und Unterlippe: Uebereinstimmungen, welche der Zurückführung des eleusischen Kopfes auf Praxiteles außerordentlich günstig sind. — Zum Schluß legte Herr **Hübner** eine Reihe neu erschienener, auf Spanien und England bezüglicher Bücher vor, darunter das von ihm in spanischer Sprache verfaßte Buch über die Altertumskunde in Hispanien.

Sammlungen und Ausstellungen.

Bei der Ende Januar geschlossenen Centennar-Ausstellung in Melbourne wurden folgende Preise zuerkannt: Von 27 großen Medaillen kamen drei auf belgische Künstler, vier auf französische, 16 auf deutsche, vier auf australische. Die prämiirten deutschen Künstler sind: Karl Hoff, Hans Gude, Ernst Zimmermann, E. Körner, A. von Werner, Ernst Hildebrand, Hermann Baisch, Hans Herrmann, Louis Douzette, Müller Kurzwelly, C. von Pilotti, René Grönland, J. Hermes, F. Kallmorgen, Bruno Piglhein und Kupferstecher Hans Meyer. Von den 72 Medaillen zweiter Klasse kamen 38 auf die deutschen Abteilungen. Mit der dritten

Klasse sind 54 und mit der vierten Klasse vier deutsche Künstler prämiirt worden.

Der schweizerische Bundesrat wird, wie der „Straßburger Post" geschrieben wird, in der nächsten Junitagung eine Vorlage einbringen, welche das allgemeine Programm eines Nationalmuseums aufstellen soll. Kommt ein Beschluß zu Gunsten der Errichtung einer solchen Anstalt zu stande, so werden die sich um den Sitz derselben bewerbenden Städte Basel, Zürich, Bern, Luzern ihre Eingaben und Angebote bis zum Herbst l. J. einzureichen haben, so daß in der Dezembertagung die Frage betreffend den Sitz des Landesmuseums entschieden werden kann. Da sich in Zürich ein ziemlich starker Widerspruch gegen die Auferlegung der nötigen Opfer geltend macht, Luzern aber kaum ein annehmbares Angebot machen kann, so dürfte die Sache schließlich zwischen Basel und Bern zu entscheiden sein.

= tt. **Aus Mainz.** Unsere Stadt wird nun auch eine permanente Kunstausstellung erhalten, während wir nur einmal im Jahre eine Gemäldeausstellung hatten, welche der Mainzer Kunstverein veranstaltete. Derselbe ist jetzt dem „Kunstverein für das Großherzogtum Hessen" beigetreten, der vor zwei Jahren von den Städten Darmstadt, Offenbach, Gießen und Worms ins Leben gerufen wurde und in erster Linie die einheimischen Künstler bei Ankäufen und Bestellungen berücksichtigt, außerdem aber auch für die Herstellung und Beschaffung von Kunstwerken der Malerei und Bildhauerei zur Ausschmückung öffentlicher Bauwerke und Plätze thätig ist.

H. A. L. **Die akademische Kunstausstellung zu Dresden** wird, wenn die „Dresdener Nachrichten" recht berichtet sind, in diesem Jahr erst im Herbst abgehalten werden. Zu ihrer Aufnahme sollen die gegenwärtig noch von dem Museum der Gipsabgüsse innegehabten Räume im Zwinger und im Erdgeschoß der Galerie in Aussicht genommen sein, da bis zu diesem Termin die Uebersiedelung der Sammlung in das Albertinum vollzogen sein dürfte. Sollte sich diese Meldung bestätigen, so würde ein vortrefflicher Ausweg gefunden sein, denn die Räume des Gipsabgußmuseums zeichnen sich, abgesehen von dem Mangel an Oberlicht, das nur in einem Saale vorhanden ist, durch vorzügliche Lichtverhältnisse aus.

Denkmäler und Neubauten.

= tt. **Kaiser-Wilhelm-Denkmal.** Der westfälische Provinziallandtag bewilligte eine halbe Million Mark für ein Kaiser-Wilhelm-Denkmal, mit der Bestimmung, daß dasselbe an der Porta Westfalica errichtet werden solle.

Kaiser-Wilhelm-Denkmal für Hamburg. Der Senat hatte unmittelbar nach dem Tode des Kaisers Wilhelm I. die Errichtung eines Denkmals für denselben, vorbehaltlich des späteren Kostenanschlages, beantragt, was selbstverständlich von der Bürgerschaft genehmigt wurde. Der Senat wird demnächst einen weiteren Antrag auf Bewilligung der Kosten von 350000 M. stellen. Die aus Senats- und Bürgerschaftsmitgliedern bestehende Kommission hat beschlossen, einen Entwurf von Prof. Schaper in Berlin zur Ausführung und die Aufstellung des Denkmals auf der Reesendammbrücke zu empfehlen.

Das von Prof. Volz in Karlsruhe vollendete Thonmodell zum Geibel-Denkmal für Lübeck ist von der Lübecker Kommission, den Herren Dr. Fehling, Prof. Sartori und Dr. Benda besichtigt worden. Es geht nunmehr zum Guß in die Gladenbecksche Gießerei nach Berlin, wo der Guß so gefördert werden soll, daß die Enthüllung des Denkmals am 18. Oktober, dem Geburtstage des Dichters, stattfinden kann.

= tt. **Auf dem Friedhofe von Wiesbaden** wird demnächst ein Grabdenkmal für den Komponisten Franz Abt errichtet. Am Sockel des von Herm. Schies ausgeführten Monumentes befindet sich die sitzende Gestalt eines singenden Knaben, darüber erhebt sich eine Sandsteinsäule mit der Büste des Tondichters.

= tt. **In Kissingen** wird demnächst ein von Konrad Knoll in München ausgeführtes marmornes Denkmal für Ludwig I. errichtet und am 25. August enthüllt werden.

Vermischte Nachrichten.

Der Maler Heinrich Gärtner in Berlin, bekannt durch seine Wandgemälde im städtischen Museum zu Leipzig und im Treppenhause des landwirtschaftlichen Museums zu Berlin, hat, wie die „Vossische Zeitung" mitteilt, vom Kultusminister den Auftrag erhalten, für die Aula des Gymnasiums zu Elbing zwei große Wandgemälde auszuführen. Dieselben sollen „die Akropolis von Athen" und „Olympia mit dem Zeustempel" darstellen. Der Künstler wird sich behufs vorzunehmender Studien zunächst nach Athen und dann nach Olympia begeben.

x. **Die Pfarrkirche zu Calcar,** ein mächtiger gotischer Hallenbau, den Kunstfreunden bekannt durch seinen prachtvollen Schnitzaltar, befindet sich in einem Zustande des Verfalls. Die Kölnische Volkszeitung nimmt sich des Bauwerkes in einem Aufrufe zu Beisteuern an, den wir durch diese Zeilen gern unterstützen.

Vom Kunstmarkt.

x. — **Berliner Kunstauktionen.** Besonders bemerkenswerte Gemäldesammlungen sind in den letzten Monaten nicht zur Versteigerung gebracht. Die wertvollste war die aus dem Dittmarschen Nachlaß, welche von Rud. Lepke am 19. und 20. Februar ausgeboten wurde. Wir verzeichnen nachfolgende Nummern:

	Mark
F. Meyerheim, Tischgesellschaft	2900
L. Douzette, Dorf bei Mondschein	1550
A. Leu, Gebirgssee	1000
E. Körner, Aus Sevilla	1010
A. Kitutowski, Marktplatz im Winter	1270
C. Kirberg, Heiratsantrag	1200
G. Biermann, Junge Zigeunerin (Kniestück)	1000
F. Knab, Der Poseidontempel zu Pästum	1080

Einige Aquarelle von Ed. Hildebrandt wurden mit 150, 195 und 445 M. bezahlt, ein kleiner Koekkoek ging auf 680, eine Weinkellerscene von Vinea auf 405 M.

y. — **Berliner Kunstauktion.** Am 4. April kommt bei Rud. Lepke die Galerie des verstorbenen Freiherrn von Minutoli auf Friedersdorf zur Versteigerung. Sie ist den Lesern der Zeitschrift zum Teil bekannt durch den Aufsatz von H. Thode im 21. Jahrgang, S. 318 u. folg. Der Katalog umfaßt 199 Bilder von Meistern der verschiedensten Schulen aus dem 16. und 17. Jahrhundert.

z. — **Newyorker Bilderpreise.** Bei der Versteigerung der Sammlung Stebbins, welche zum größten Teile aus französischen Gemälden bestand, wurden kürzlich für 77 Bilder 162550 Dollar gelöst. Am höchsten bezahlt wurde Meissoniers „Verlorene Partie" mit 26300 Dollar (P. C. Huntington), danach Gérôme's „Graue Eminenz" mit 13700 Doll. (B. Mason) und desselben Meisters „Moliere bei Ludwig XVI. zum Frühstück" mit 12500 Dollar (W. Astor). Ein Pettenkofen „Ungarischer Markt" erzielte 1600, ein Troyon 3050, ein Daubigny „Marnelandschaft", 5100, ein Zamacois, „Eintreibung von Kontributionen" 7200, ein de Neuville 2000, ein Bouguereau „Zwischen Liebe und Reichtum" 4600, ein Fortuny „Vornehme Spanierin" 6500, ein Vibert „Spanische Poststation" 7100, ein Schreyer „Winter in der Walachei" 2700 Dollar.

Zeitschriften.

Der Formenschatz. 1889. Heft 3.

Zwei antike Porträts aus Faijum — Fassadenansicht vom Palast da Mula bei Venedig. — Drei Figuren vom Friese an der Kanzel in San Antonio bei Padua. Von Donatello. — Allegorie des Glaubens im Bargello zu Florenz. Von M. Civitali. — Zwei Aktzeichnungen eines nackten Mannes. Von Raffael. — Madonna in der königl. Gemäldegalerie zu Berlin Von Andrea del Sarto. — Entwurf zu einem Tafelaufsatz. Federzeichnung von Dürer. — Entwurf zu einem Buchtitel. Unbekannter französischer Meister um 1550. — Juno in Wolken thronend. Kupferstich von J. Saenredam nach Goltzius. — Porträt des Abraham Grapheus. Von Cornelis de Vos. — Entwurf zu einem Springbrunnen. Von Ch. Lebrun. — Titelblatt. Von Dan. Marot. — Zwei Vignetten, Kupferstich. Von B. Picart. — Musizirende Kinder. Steingruppe von Fr. Cuvilliés im Schleissheimer Schlosspark — Der triumphirende Napoleon I. Von P. P. Prudhon.



VENTE à LA HAYE (Hollande) Prinsengracht No. 57 les **Mardi 2** et **Mercredi 3 Avril 1889,** à onze heures

Tableaux Modernes

des écoles **française** et **hollandaise** composant la collection de feu M. **VINCENT VAN GOGH** *de Princenhage* (ancien associé de la maison *Goupil & Cie.*) et contenant des oeuvres de Anker, Aubert, Baron, Bernier, Aug. Bonheur, Bonnat, Brascassat, Em. Breton, Gust. Brion, Calame, Cermak, Corot, Daubigny, Decamps, Delaroche, Detaille, Diaz, Ed. Frère, Gérome, Harlamoff, Hébert, Isabey, Israëls, Jacque, B. C. Koekkoek, Lambert, Lobrichon, Van Marcke, J. Maris, Mauve, Meissonier, Pettenkofen, Robert Fleury, Roelofs, Roqueplan, Ary Scheffer, Troyon, Vibert, Otto Weber, Worms, Ziem et autres.

Par le ministère de M. **C. Noordendorp**, notaire, assisté de M.M. **C. M. VAN GOGH, Amsterdam** et **H. G. TERSTEEG, La Haye.**

Chez lesquels se trouve le Catalogue et à **Berlin** chez M.M. **Boussod, Valadon & Cie**, 28 Französische Strasse, **Fritz Gurlitt**, 29 Behrenstrasse, **Ed. Schulte**, 4a Unter den Linden, à **Düsseldorf**, chez M. **Ed. Schulte**, 12 Alleestrasse et à **Cologne** chez M. **Ed. Schulte**, 16 Richartzstrasse.

EXPOSITIONS:

Particulière du 25 au 30 Mars Publique le 31 Mars et le 1 Avril de 10 à 4 heures.

Gemälde alter Meister.

Der Unterzeichnete kauft stets hervorragende Originale alter Meister, vorzüglich der niederländischen Schule, vermittelt aufs schnellste und sachverständigste den Verkauf einzelner Werke, wie kompl. Sammlungen und übernimmt Aufträge für alle grösseren Gemäldeauktionen des In- und Auslandes.

Berlin, W., Potsdamerstrasse 3. **Josef Th. Schall.** (15)

Günstige Gelegenheit.

Zu verkaufen:
Die Kais. Königl. Gemäldegalerie in Wien in Radirungen von William Unger, Text von Carl von Lützow. Wien, H. O. Miethke, **komplettes Exemplar, neu, absolut tadellos,** in Abzügen ☛ vor der Schrift ☚ und mit sämtlichen Textbogen (beides uneingebunden) ist entsprechend seinem Werte zu verkaufen.

Angebote mit Preis-Angabe erbeten unter **H. S. 1030** durch **Haasenstein & Vogler, Leipzig.**

NEUER VERLAG von E. A. SEEMANN in LEIPZIG.

DIE ANTIKEN PORTRÄTGEMÄLDE

AUS

DEN GRABSTÄTTEN DES FAIJUM

von

Dr. Richard Graul.

Verbesserter Abdruck aus der „Zeitschrift für bildende Kunst" mit einem Anhange von O. DONNER-v. RICHTER.

Mit zwei Heliogravüren und sieben Textillustrationen.

4 [illegible] 4. [illegible] 4 [illegible].

Der in den ersten beiden Heften des laufenden Jahrganges der Zeitschrift abgedruckte Aufsatz von Dr. R. Graul erscheint hier sorgfältig überarbeitet und ergänzt und um einen Anhang von O. Donner-v. Richter über die enkaustische Malweise der Alten erweitert, in reicherer Ausstattung und stattlicherem Formate. Das kleine Prachtwerk wird namentlich allen denen willkommen sein, welche die Originale in der Grafschen Ausstellung kennen zu lernen Gelegenheit hatten.

Kunsthandlung Hugo Grosser in Leipzig.
Vertretung und Musterlager von
Ad. Braun & Co., Phot. Anstalt in Dornach.

→ **Zur Konfirmation!** ←

Der Beruf der Jungfrau

von

Henriette Davidis

11. Aufl. 1886,

neu bearbeitet von H. S. unter Mitwirtung von Pfarrer Haug; fein geb. mit Goldschn. M. 3.80.

Verlag von **E. A. Seemann** in Leipzig.
Vorrätig in allen Buchhandlungen.

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig.

Deutsche Renaissance.

Eine Sammlung von Gegenständen der **Architektur, Dekoration** und des **Kunstgewerbes.**

Begonnen von **A. Ortwein** fortgesetzt von **A. Scheffers.**

Zu beziehen in 9 Bänden mit 2490 Tafeln, Text u. Sachregister.

Brosch. 600 M., geb. in Leinen 709 M., geb. in Halbsaffian 780 M.

Einzelne Lieferungen bez. Abteilungen können nur noch soweit überzählig abgegeben werden.

Ausführliche Prospekte gratis durch jede Buchhandlung.

Anton Springer,

Raffael und Michelangelo.

Zweite, verbesserte und vermehrte Auflage in 2 Bänden gr. 8. Mit vielen Illustrationen. 2 Bände engl. kart. M. 21. — in Halbfranzband M. 26. —.

Unentbehrlich für jeden

Kunstgewerbebeflissenen

ist das bei E. A. Seemann in Leipzig erschienene:

Handbuch der Ornamentik

von Franz Sales **Meyer**, 38 Bogen mit über 3000 Abbildungen.
9 Mark, geb. 10 Mark 50 Pf.

Redaktion unter Verantwortlichkeit des Verlegers **E. A. Seemann.** — Druck von August Pries in Leipzig.

24. Jahrgang. 1888/89.

Kunstchronik

Nr. 20. 4. April.

Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

Herausgeber:

Carl v. Lützow und Arthur Pabst

Wien, Theresianumgasse 25. — Köln, Kaiser-Wilhelmsring 22a

Expedition:

Leipzig: E. A. Seemann, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. Kühl, Jägerstr. 73.

Die Kunstchronik erscheint von Oktober bis Ende Juni wöchentlich, im Juli, August und September nur aller 14 Tage und kostet in Verbindung mit dem Kunstgewerbeblatt halbjährlich 6 Mark, ohne dasselbe ganzjährlich 8 Mark. — Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler in Leipzig, Wien, Berlin, München u. s. w. an.

Die Pariser Ausstellungsbauten.

Die Bauten für die Pariser Weltausstellung waren, obwohl sie mindestens doppelt so umfangreich sind, wie jene von 1878, zu Ende Februar, also zwei Monate vor der auf den 1. Mai anberaumten Eröffnung der Ausstellung, vollkommen fertig, nachdem einzelne der Riesenhallen schon im Herbste vorigen Jahres unter Dach gebracht worden waren. Es ist dies ein Vorsprung an Zeit und Arbeit, durch den keine der früheren Pariser Ausstellungen begünstigt worden war. Schon an und für sich stellen diese Bauten eine technische Leistung dar, die in solchem Umfange, in so kurzer Zeit und für einen einzigen Zweck bisher noch nie bewerkstelligt worden ist. Diese Bauten werden deshalb zu den Hauptobjekten und zu den größten Sehenswürdigkeiten der Ausstellung gehören, und es dürfte dem Publikum willkommen sein, schon jetzt ein Bild dieser kolossalen technischen Werke zu erhalten, wie es den hierüber erstatteten amtlichen Berichten zu entnehmen ist.

Die Pariser Weltausstellung von 1889 umfaßt bekanntlich vier große Räume, nämlich das Marsfeld, den Trocadero mit dem dazu gehörigen Palastbaue von 1878, die Esplanade der Invaliden und den das Marsfeld mit der Esplanade verbindenden Quai d'Orsay am linken Seineufer. Diese ganze Fläche ist ungefähr 70 Hektaren groß, um 20 Hektaren größer als im Jahre 1878. Den Mittelpunkt der Ausstellung bildet das Marsfeld, wo sich die hauptsächlichsten Bauten erheben, und zwar im Hintergrunde vor der Ecole militaire die Maschinenhalle, welche die ganze Breite des weiten Platzes einnimmt; vor derselben in Hufeisenform der eigentliche Industriepalast — le Palais des Expositions diverses — wo sich auch die Ausstellungen der fremden Staaten befinden werden; an die zwei Arme des Hufeisens schließt sich auf der einen Seite der Palast der schönen Künste und auf der anderen Seite der Palast der freien Künste. Innerhalb des Hufeisens stehen die beiden Pavillons der Stadt Paris, und in der Mitte des Gartenparterres, das die großen Hallen übrig lassen und das mit kleineren Pavillonbauten überfüllt sein wird, erhebt sich als Wahrzeichen der Ausstellung der 300 m hohe Eiffelturm, das eiserne Weltwunder des neunzehnten Jahrhunderts, das als Erbstück der Ausstellung von 1889 dem zwanzigsten hinterlassen werden soll.

Die Maschinenhalle, deren Entwurf von dem Ingenieur Dutert herrührt, der bei der Konkurrenz für die Ausstellungsbauten einen der drei ersten Preise erhalten hat, besteht aus einem großen Mittelschiff von 115 m Breite bei 420 m Länge, zwei ebenso langen Seitengalerien von je 15 m Breite und zwei erhöhten Galerien an den beiden Stirnseiten der Halle gegen die Avenuen La Bourdonnais und Suffren, wo sich zugleich die beiden Haupteingänge in die Halle befinden. Mit der Eisenkonstruktion des großen Schiffes, das eine Spannweite von 115 m hat, wurde erst im April 1888 begonnen, und am 10. Oktober war das Riesenwerk vollendet, welches für sich allein 7784519 kg Eisen erforderte. Eingedeckt ist das Schiff mit Glasplatten von Saint-Gobin. Das Innere ist mit Reliefs und Gemälden dekorirt. Die Eisenkonstruktion der beiden Seitenschiffe wiegt 2968056 kg,

und auf den Bau der Giebelfassaden und Tribünen, die das große Schiff beiderseits abschließen, wurden 12 Millionen Kilogramm Eisen verwendet. Diese Giebelfassaden sind mit großen Glasgemälden geschmückt, und vor denselben erheben sich Pylonen von 35 m Höhe. Das Hauptvestibül der Maschinenhalle ist von einer Kuppel überwölbt. Der Bau der Maschinenhalle kostete im ganzen 7513894 Frs., um 280510 Frs. mehr, als veranschlagt worden war. Für den Betrieb der ausgestellten Maschinen werden 32 Motoren 2600 Pferdekräfte liefern. Mit Recht heißt es in dem von der Ausstellungskommission der Stadt Paris erstatteten Bericht: „Die Maschinenhalle ist ein in der Welt einzig dastehendes Bauwerk, sowohl durch die Eleganz ihrer Konstruktion, als auch durch die Kühnheit ihrer ungeheuren Spannweite von 115 m. Niemand wird zulassen wollen, daß dieses Meisterwerk nur sechs Monate bestehen solle, um nach Schluß der Ausstellung abgetragen und als altes Eisen verkauft zu werden. Wir hegen vielmehr die zuversichtliche Erwartung, daß eine Lösung gefunden werden wird, welche gestattet, es zu erhalten."

Das vor der Maschinenhalle sich ausbreitende Palais des Expositions diverses ist ein Werk des geschickten Architekten der städtischen Verwaltung von Paris, Mr. Bouvard. Es besteht aus einem wahren Labyrinth von Galerien, die zusammen eine Fläche von 105878 qm bedecken. An und für sich ist die Konstruktion dieser Galerien ganz einfach, indem die Galerien für die Aufstellung der Objekte mit jenen für den Verkehr der Besucher abwechseln, doch erhält der ganze Bau seine architektonische Bedeutung durch eine große Mittelhalle, über der sich ein monumentaler Dom erhebt. Die Kosten dieses Industriepalastes betragen 5885637 Frs., um 99203 Frs. mehr als im Voranschlage.

Auch die beiden Paläste der schönen und der freien Künste, die sich beiderseits an das Palais des Expositions diverses anschließen, tragen über ihren Mittelbauten große Kuppeln, die ganz mit weißem, blauem, gelbem und vergoldetem Email bedeckt sind. Außerdem zeigen diese beiden Paläste, welche von Mr. Formigé, dem Architekten der Pariser Promenaden, erbaut wurden, reichen künstlerischen Schmuck. Die Kosten der beiden Bauten betragen 6764707 Frs., und der Voranschlag ist dabei um 392223 Frs. überschritten worden. In dem einen Palaste werden die Werke der Malerei, Skulptur, Architektur und der reproduzirenden Künste, in dem anderen die Objekte der praktischen Medizin, der Chirurgie, des Buchhandels und Buchdruckes und der Photographie ausgestellt sein.

Der Eiffelturm bildet eine Eisenmasse von nicht weniger als 7,3 Millionen Kilogramm Gewicht. Nebst der Kühnheit, ein solches Riesenbauwerk zu errichten, ist an demselben die Schnelligkeit und Präzision der Arbeit nicht minder bewunderungswert. Zu Ende des Jahres 1887 stand von dem Turme nicht mehr als der Unterbau mit den vier Pfeilern, welche die erste Plattform tragen, die sich allerdings bereits in der ansehnlichen Höhe von 53 m befindet. Sechs Monate später, am 14. Juli 1888, konnte zur Feier des Nationalfestes an dem Turmbau in der Höhe von 115 m ein Feuerwerk abgebrannt werden. Am 31. Jan. d. J. erreichte der Turm die Höhe von 250 m, und zu Ende Februar war programmgemäß die oberste Plattform in der Höhe von 275 m vollendet, auf welcher nun noch ein Campanile errichtet wird, der dem ganzen Turme die Höhe von 300 m geben wird.

Vor den Ausstellungspalästen breitet sich ein Gartenparterre aus, welches bis zur Seine reicht und jenseits derselben in den Gartenanlagen des Trocadero seine Fortsetzung findet. In diesem Gartenparterre werden zwei große Fontänen angelegt, deren Hochstrahlen abends elektrisch mit farbigem Lichte beleuchtet sein werden. Rings um die vier großen Palastbauten und um das Gartenparterre zieht sich an den vier Rändern des Marsfeldes eine Reihe origineller und geschmackvoller Pavillonbauten — mehr als hundert an der Zahl — hin, welche die eigentliche Scenerie der Ausstellung bilden werden. Längs der Avenue La Bourdonnais reihen sich die Pavillons für administrative Zwecke und für die Separatausstellungen industrieller und technischer Etablissements aneinander, doch fällt in der Nähe des Eiffelturmes namentlich der kokette Theaterbau der Folies Parisiennes, in welchem während der Ausstellung Aufführungen stattfinden werden, auf. Auf der anderen Längenseite des Marsfeldes an der Avenue Suffren befinden sich die Pavillons der außereuropäischen Staaten, Mexiko, Brasilien, Chile, Peru, der übrigen südamerikanischen Staaten, Indien, China, Japan, Marokko, Ägypten u. s. w. — alle in nationalem Stil erbaut und dekorirt. Auf dem Kai zu beiden Seiten der Jena-Brücke hat endlich der berühmte Architekt Charles Garnier eine Geschichte der menschlichen Wohnung in Musterbauten von den Pfahlbauten bis zu den modernen Wohnhäusern dargestellt, und man sieht daselbst ebensowohl altägyptische und assyrische, als auch griechische und römische, romanische und gotische, orientalische und nordische Bauten in künstlerischer Ausführung. Der Park des Trocadero ist ausschließlich für die Gartenbauausstellung bestimmt, zu welchem Zwecke dort 26 Glashäuser mit einem Flächenraume von 3000 qm errichtet worden sind.

Auf dem Quai d'Orsay, an dessen Eingang sich

der große Rundbau für das Panorama der Compagnie transatlantique erhebt, befinden sich einerseits an der Seine die Hallen für die Ausstellung der See- und Flußfischerei und oberhalb derselben die großen Galerien für die einzelnen Gruppen der Landwirtschaft und für die Nahrungsmittel. Die große Esplanade der Invaliden, welche mit dem Marsfeld durch eine über den Quai d'Orsay sich hinziehende Eisenbahn für die Ausstellungsbesucher verbunden ist, umfaßt die Ausstellungen der Kolonien, des Kriegsministeriums, der Unterrichtsverwaltung, des Post- und Telegraphenwesens. Auf der einen Seite der Esplanade breitet sich eine ganze orientalische Stadt aus mit Minareten, Kuppeln und Terrassendächern, gebildet durch die Pavillons von Algier, Tunis, Madagaskar, Anam, Tonking, Neu-Kaledonien, Kochinchina, Guyana u. s. w. Gegenüber befindet sich der großartige Bau des Kriegsministeriums, umgeben von den Ausstellungsgruppen für das Rettungswesen, die Verwundetenpflege, die Volkswirtschaft, das Post- und Telegraphenwesen. Auch auf dem Marsfelde ist ein großes Panorama errichtet worden, welches ein kolossales Rundgemälde von Paris aufnehmen wird.

Die Gesamtkosten der Ausstellung sind in dem hierfür erlassenen Gesetze vom 6. Juli 1886 auf 43 Millionen Francs veranschlagt worden, wozu der Staat 17 Millionen und die Stadt Paris 8 Millionen beigetragen haben, während der Rest von 18 Millionen durch Zeichnungen eines Garantiefonds aufgebracht werden sollte. Thatsächlich haben aber die Subskriptionen für den Garantiefonds mehr als 22 Millionen ergeben. Andererseits haben die auf 32664518 Frs. veranschlagten Kosten für die bisherigen Bauten und Anlagen thatsächlich nur 29432160 Frs. betragen, so daß bereits eine Ersparung von mehr als 3,2 Mill. Frs. erzielt worden ist und der von der Ausstellungskommission des Pariser Gemeinderates erstattete Bericht mit der zuversichtlichen Hoffnung auf einen günstigen finanziellen Erfolg der Ausstellung, durch den das Defizit von 1878 wettgemacht werden wird, schließt.

Korrespondenz.

Dresden im März 1889.

H. A. L. Verhältnismäßig nur selten findet sich in unserer von den Anforderungen des praktischen Lebens überreichlich in Anspruch genommenen Zeit die Gelegenheit, den Künstlern, deren Wirken wir die besten Stunden der Erholung und Erquickung in diesem unseren aufreibenden Thun und Treiben verdanken, in umfassender Weise einen Beweis unserer Erkenntlichkeit und unseres Vertrauens zu geben und dadurch zu bezeugen, daß wir ihre Thätigkeit als ein unentbehrliches und vollwertiges Moment im Kreise unserer Bestrebungen anerkennen. Um so beklagenswerter ist es, wenn solche nicht häufig wiederkehrende Gelegenheiten versäumt und die Künstler in Fällen, wo ihnen unstreitig die Führerschaft gebührt, aus Rücksichten irgend welcher Art in den Hintergrund gedrängt werden.

Leider sind wir heute genötigt, aus Dresden von einer solchen Unterlassung berichten zu müssen. Die Leser dieses Blattes werden sich erinnern, daß wir vor einiger Zeit melden konnten, daß das für den Juni dieses Jahres anberaumte Wettiner-Jubiläum auch durch künstlerische Darbietung ausgezeichnet werden sollte. An einem der Festtage sollte das von Schilling entworfene Reiterdenkmal König Johanns auf dem Platze vor dem Altstädter Hoftheater und vor der Königl. Gemäldegalerie enthüllt werden; für den zweiten war die Vorführung eines historischen Festzuges in Aussicht genommen, welcher die Geschichte Sachsens unter der achthundertjährigen Regierung der Wettiner in einzelnen hervorragenden Momenten veranschaulicht haben würde. Durch den am 19. Febr. gelungenen Guß des Hauptstückes des Denkmals, d. h. des Rumpfes des Pferdes und des Mittelstückes der Reiterfigur, in der hiesigen Erzgießerei von Albert Bierling ist die Möglichkeit, den ersten Teil des angedeuteten Programmes rechtzeitig zur Ausführung zu bringen, gesichert worden. Dagegen ist in den ersten Tagen des März urplötzlich, ohne daß das Publikum eine Ahnung davon hatte, die Abhaltung des historischen Festzuges aufgegeben worden, und gleichzeitig hat der für denselben eingesetzte Ausschuß, in dem die ersten Dresdener Künstler vertreten waren, sein Mandat für erledigt erklärt. Diese Nachricht mußte um so verblüffender wirken, je höher die Erwartungen durch die von dem Preßausschuß in Menge in die Öffentlichkeit gebrachten Mitteilungen gespannt waren. Es hieß, Dresden wolle einmal zeigen, daß es über genügende künstlerische Kräfte verfüge, um auch auf diesem Gebiete den Wettkampf mit anderen deutschen Städten aufzunehmen. Jedenfalls werde der Dresdener Festzug dem vorjährigen Münchener gleichkommen, wenn nicht ihn sogar übertreffen. Bald darauf brachten die in Dresden erscheinenden Zeitungen das vollständige Programm des Festzuges, welches freilich, wie nachträglich bemerkt wurde, nur durch eine „Indiskretion“ bekannt geworden ist. Aber man ging noch weiter: sogar die Entwürfe einzelner Künstler gelangten öffentlich zur Ausstellung. Und nun regte sich schon die Eifersucht, und die Privatinteressen fingen an mit dem Anspruch auf Berücksichtigung hervorzutreten. Die Bürger der bei allen derartigen Gelegenheiten allerdings häufig im Hintertreffen stehenden Neustadt wandten sich mit der Bitte an den Fest-

ausschuß, den Zug auch durch einige ihrer Straßen zu leiten. Sie wurden abschlägig beschieden unter Hinweis auf die Schwierigkeiten, welche die Passirung der Elbe dem Zuge bereiten würden, für welchen eine lange Reihe hochaufgebauter Festwagen in Aussicht genommen wäre. Auf diese Weise wurde das allgemeine Interesse immer in Atem gehalten; nur von einem Punkte, dem wichtigsten, war nicht die Rede, von den Geldmitteln für den Zug und der Art ihrer Beschaffung. Da öffentliche Sammlungen nicht vorgenommen wurden, nahm man allgemein an, die Stadt Dresden werde in patriotischer Opferfreudigkeit durch eine besondere Bewilligung für die Kosten aufkommen, zumal man in den Zeitungen las, daß auch andere Städte, z. B. Chemnitz, Gelder für die Beteiligung am Festzug ausgeworfen hätten. Doch sollte es ganz anders kommen. Als es sich zeigte, daß die Ausführung des von dem Festausschusse entworfenen Programms eine allerdings höchst beträchtliche Summe — man hörte u. a. von einer Million Mark — erfordern würde, wurde ihre Deckung aus städtischen Mitteln verweigert und die ganze Arbeit, die bis dahin von seiten der Künstler bereits aufgewendet worden war, war umsonst gethan. Dafür trat der Stadtverordnete und Weinhändler Carl mit einem neuen, von ihm erdachten Programm auf, das einen „Huldigungszug" der verschiedenen Stände und Korporationen an die Stelle des historischen Festzuges setzte.

Die Gründe für diese Veränderung in dem ursprünglichen Plane sind an und für sich nicht zu verwerfen; aber man hätte erwarten dürfen, daß dieselben von vornherein und nicht erst nachträglich in Erwägung gezogen würden. Es sind im wesentlichen drei: der Mangel an Geld, die Kürze der Zeit und die Unmöglichkeit, in den Rahmen eines „historischen" Festzuges den Wünschen der einzelnen sächsischen Städte bezüglich ihrer Beteiligung an der Huldigung für das königliche Haus gerecht zu werden.

Inzwischen ist nun auch der Aufruf des allgemeinen Landesfestausschusses erschienen. Aus demselben geht hervor, daß man wenigstens einzelne historische Gruppen in den nunmehr definitiv geplanten Huldigungszug aufzunehmen gedenkt. Die sächsische Ritterschaft will z. B. den Einzug der Wettiner vor achthundert Jahren aus eigenen Mitteln in einer berittenen Gruppe in der Tracht jener Zeit zur Darstellung bringen. Auch hofft man, daß die verschiedenen Teilnehmer an dem Zuge durch gleichfalls aus eigenen Mitteln beschaffte historische Kostüme zur Belebung desselben beitragen werden. Mag dies nun in größerem oder kleinerem Umfange geschehen und die oder jene Partie des Zuges ein noch so glänzendes Gepräge tragen, was durch die Mitwirkung einzelner Künstler gesichert erscheint, so viel steht jedenfalls fest: von einem einheitlichen, wahrhaft künstlerischen Plane wird bei demselben nicht die Rede sein können. Die Gelegenheit, in größerem Maßstabe zu zeigen, was die Dresdener Künstler und das Dresdener Kunstgewerbe in dekorativer Hinsicht leisten können, und dadurch wieder einmal die Augen ganz Deutschlands auf die Dresdener Kunst zu lenken, wird unbenutzt vorübergehen, was um so mehr zu bedauern ist, je weniger seit Jahren in Dresden die Möglichkeit geboten war, eine derartige Probe anzustellen.

Unter diesen Umständen müssen wir es mit besonderem Danke begrüßen, daß die Direktion des kgl. Kupferstichkabinets für ihren Teil dafür gesorgt hat, die Verdienste der Wettiner um die Kunst in ein helles Licht zu setzen, indem sie aus der Fülle der ihrer Aufsicht anvertrauten Schätze eine Ausstellung von Kupferstichen und Handzeichnungen zur Geschichte des Rokoko in Dresden veranstaltet hat, also jener glänzenden Periode, in der die Dresdener Kunst eine geradezu führende Stellung eingenommen hat. Die Ausstellung ist in den Oberlichtsälen des Kabinets untergebracht und bietet eine Fülle kunst- und sittengeschichtlicher Belehrung. Da nach Vernehmen der eigentliche Urheber des Unternehmens, Herr Dr. Sponsel, sich eingehender über dasselbe verbreiten wird, können wir uns hier mit wenigen andeutenden Bemerkungen begnügen.

Die Ausstellung umfaßt drei Hauptgruppen: 1) Bildnisse, 2) Bauten und Feste und 3) Trachten, Geräte und Dekorationen. In der ersten Abteilung fesseln uns am meisten die Porträts Augusts II. des Starken und seines Nachfolgers Augusts III. nach Louis de Silvestre, gestochen von C. A. Wortmann, Jean Daullé und Georg Friedrich Schmidt. Neben ihnen treten die Bildnisse Johann Adolf Hasse's, des einflußreichen Kapellmeisters am Dresdener Hofe, und seiner schönen Gemahlin Faustina, geb. Bordoni, hervor, über deren Leben und Wirken man sich am besten aus dem vorzüglichen Werke des Professors Fürstenau über die Geschichte der Musik und des Theaters in Dresden unterrichtet. Überhaupt kann die Ausstellung als eine überaus reichhaltige bildliche Erläuterung zu Fürstenau's Schrift bezeichnet werden. In einer langen Reihe von Tuschzeichnungen sehen wir hier die Entwürfe für die Gewänder, welche die berühmtesten Sänger und Sängerinnen, z. B. Angelo Amorevoli, die Faustina Hasse und die Albuzi in den Hasse'schen Opern, deren Text zum größten Teil von Metastasio herrührte, trugen; ja es werden uns sogar einzelne Stoffproben zu ihren Kostümen vorgeführt. Unter den Blättern, welche die Bauten und Feste des königl. Hofes schildern, finden sich vortrefflich gezeich-

nete Nummern. Wir erwähnen besonders die Zeichnungen zu der Bauernwirtschaft mit Vogel- und Nachtschießen, welche am 25. Juni 1709 im Großen Garten abgehalten wurde. In vier Blättern erhalten wir einen Einblick in die Pracht eines Bergbaufestes im Plauenschen Grunde in der Gegend des ehemaligen Schweizerbettes am 26. September 1719. Sie sind von dem Architekten Karl Heinrich Jakob Fehlingk, dem Schöpfer der für das Fest errichteten Bauten, gezeichnet oder nach seinen Zeichnungen in Kupfer gestochen. Wie zu erwarten war, fehlt in der Ausstellung unter der großen Zahl der im vorigen Jahrhundert in Dresden schaffenden Künstler auch der Name Pöppelmanns nicht. Wir finden u. a. einen Kupferstich von C. A. Wortmann nach einer Zeichnung Pöppelmanns für das Nymphenbad im Orangeriegarten, sowie sein Projekt zu einer Kaskadenanlage am östlichen Eingangsthor zum Orangeriegarten, gestochen von Boetius.

Die große kunstgeschichtliche Bedeutung dieser Ausstellung liegt auf der Hand. Sie lehrt uns aufs neue die erstaunliche Fülle von Einfällen und das bewundernswerte dekorative Geschick der Rokokokünstler kennen, die bei den für Feste und theatralische Lustbarkeiten immer offenen Händen der sächsischen Fürsten jener Zeit hinreichend Gelegenheit fanden, ihr Talent zu bethätigen.

Den Besuchern der Ausstellung wird ein von Dr. Sponsel verfaßtes Verzeichnis[1] als Führer durch dieselbe mit auf den Weg gegeben, welches, kurz und sachlich gehalten, nicht nur für den nächsten Zweck der Belehrung die besten Dienste leistet, sondern um seiner Gründlichkeit willen auch jedem Forscher über die Geschichte des Rokoko in Dresden willkommen sein wird.

So ziemlich gleichzeitig mit der Rokokoausstellung im Kupferstichkabinet wurde in einem Saale des Gipsabgußmuseums die von München und Berlin her bekannte Theodor Grafsche „Galerie antiker Porträts aus hellenistischer Zeit" dem Dresdener Publikum vorgeführt. Sie erregte selbstverständlich auch hier das größte Interesse, obwohl man sich sagen mußte, daß die durch die Funde bei Rubaijat aufs neue in Fluß gekommenen Fragen über die antike Porträtkunst noch nicht spruchreif sind und es noch geraume Zeit und neuer Funde bedürfen wird, ehe wir im stande sind, diese Erzeugnisse in das Gesamtbild einzureihen, das wir uns von dem Entwickelungsgange der griechischen Kunst auf Grund der bisher festgestellten Thatsachen gebildet haben. Leider trägt der für die Besucher der Grafschen Ausstellung bestimmte Katalog[1] nicht nur verzweifelt wenig zur Aufhellung der schwierigen Probleme bei, sondern er ist sogar durch seine dilettantische und geschmacklose Art der Abfassung geeignet, den Betrachter zu verwirren. Was in aller Welt haben Anspielungen und Vergleiche wie bei Nr. 42, wo das Porträt einer würdigen Matrone mit der Gesichtsform der Marlitt verglichen und in ihren Zügen etwas vom Charakter eines „Blaustrumpfes" gefunden wird, in einem wissenschaftlichen Kataloge zu suchen? Ebenso unglücklich erscheinen uns die Parallelen einzelner Nummern mit Studienköpfen von Greuze (Nr. 19) und Defregger (Nr. 32). Sie sind nicht nur unzutreffend und mit den Haaren herbeigezogen, sondern machen auf uns einen marktschreierischen Eindruck.

Unter den in den letzten Ausstellungen des sächsischen Kunstvereins zur Anschauung gebrachten Kunstwerken haben wir mit besonderem Interesse die Serie von Radirungen Ludwig Kühns, eines jüngeren Kupferstechers aus Raabs Schule, betrachtet. Kühn ist den Lesern der „Zeitschrift" durch eine Reihe vorzüglicher Blätter bekannt. Hier in Dresden hatten wir Gelegenheit, mehrere seiner auf Privatbestellung hin gefertigten Arbeiten kennen zu lernen, die in zum Teil nur ganz wenigen Abzügen hergestellt worden sind. Zwei derselben geben Damenbildnisse von Fritz Aug. Kaulbach wieder und schließen sich offenbar aufs engste in Technik und Ton an die Eigenart dieses Verherrlichers moderner Frauenschönheit an. Vor allem gilt dies von dem Bildnis der Freifrau von Hegl zu Worms, von dem nur 14 Abzüge existiren. Den Preis aber von allen diesen Blättern Kühns möchten wir seiner Reproduktion von einem Van Dyck-Porträt des Kupferstechers Meyer aus der Alten Pinakothek zu München geben, weil dasselbe geeignet ist, im höchst möglichen Grade Ersatz für das Original zu gewähren. Wir können den Vorständen unserer Kunstvereine, denen daran gelegen ist, ihren Mitgliedern ein wirklich gediegenes Nietenblatt zu bieten, nur empfehlen, einmal dieses oder ein anderes Blatt Kühns zur Verteilung auszuwählen. Sie werden damit allen ernsten Kunstfreunden einen hohen Genuß bereiten und die Kunst mehr fördern, als wenn sie mittelmäßige Kräfte, denen es sonst an Beschäftigung fehlen würde, durch noch so gut gemeinte Aufträge zu unterstützen suchen.

1) Verzeichnis der Ausstellung von Kupferstichen und Handzeichnungen zur Geschichte des Rokoko in Dresden. Dresden, 1889. 8°.

1) Katalog zu Theodor Grafs Galerie antiker Porträts aus hellenistischer Zeit. Berlin, 1889. 8°.



Bücherschau.

x. — **Ueber die Hudtwalcker-Wesselhöftsche Gemäldesammlung**, welche seit vorigem Herbst einen Bestandteil des in der Hamburger Kunsthalle vereinigten städtischen Bilderbesitzes bildet, ist in einer kleinen Schrift von Gustav Leithäuser alles Erforderliche beigebracht, um dem Laien die Betrachtung der einzelnen Stücke lehrreich und interessant zu machen. Der Verfasser hat dem Inhalt die Form einer mehr oder weniger zusammenhängenden Betrachtung gegeben, in welche die faksimilirten Bezeichnungen der Bilder, soweit solche vorhanden, eingestreut sind. Ein alphabetisches Namensverzeichnis am Schluß dient zur bequemen Auffindung der Seitenzahlen. Beim Wiederabdruck wäre zu wünschen, daß Seitenüberschriften angebracht würden, welche die systematische Anordnung des Stoffes leichter erkennen lassen.

—n. **Der Kunstverein zu Bergen in Norwegen** hat zur Feier seines fünfzigjährigen Bestehens — er wurde 1838 gegründet — eine Jubiläumsschrift veranlaßt, deren Verfasser Johannes Bögh sich seiner Aufgabe in glücklicher Weise erledigt hat. Was das Buch, dessen Hauptinhalt die Geschichte des genannten Vereins bildet, auch für ausländische Leser interessant macht, sind die im dritten Abschnitt gegebenen biographischen Mitteilungen über Bergensche Maler, die dem laufenden Jahrhundert angehören. In diesen alphabetisch geordneten Mitteilungen überrascht die große Anzahl namhafter Künstler, von denen gar manche auf deutschem Boden ihren Ruf begründet haben, so Askevold (Düsseldorf), Knud Baade (München), Hans Dahl (Düsseldorf), Grönvold (München), Larssen (Karlsruhe), Ludwig Munthe (Düsseldorf), Rasmussen (Düsseldorf). Das Buch ist für 2 Kronen zu beziehen von Ed. B. Giertsen in Bergen.

y. — **Möllingers Deutsch-romanische Architektur** in ihrer organischen Entwickelung (Leipzig, Seemann) ist bis zur vierten Lieferung vorgeschritten. In derselben bringt der Verfasser die Darstellung der Entwickelung des plastischen Ornamentes des Kapitäls zum Ende und beginnt den folgenden Abschnitt, der über die Gliederung und Verzierung der Säulen- und Pfeilerteile handelt. Außer den in den Text eingestreuten Abbildungen erläutern zehn weitere Tafeln in Kleinfolio mit zahlreichen Figuren die Ausführungen des Verfassers. Die zeichnerische Darstellung ist etwas nüchtern und beschränkt sich unter starker Betonung des Umrisses auf leichte Andeutung der Schattenwirkung. Immerhin wird dem Fachmann die Behandlung zum Verständnis genügen. Der Hauptvorteil dieser Tafeln liegt in der vergleichenden Zusammenstellung der zweckverwandten Einzelformen und Dekorationsmotive.

Ausgrabungen und Funde.

Ein neuentdecktes Bild des „Fürstenmalers" Hans Krell. Bis vor wenigen Jahren wußte man nichts von dem Vorhandensein Krellscher Bilder in Dresden. Es gelang mir, wie ich in der Zeitschrift für Museologie 2c. von 1882, Nr. 12 mitgeteilt habe, drei Werke seiner Hand (Herzog August, Herzogin Anna — 1551 — und Kurfürst Moritz, in der schwarzen Rüstung, — 1554 —) nachzuweisen und Woermann hat in seinem großen Galeriekataloge meinen Ausführungen allenthalben beigestimmt. Kürzlich ist es Albert Erbstein[1]) geglückt, eine weitere Arbeit des genannten Malers im königl. historischen Museum zu ermitteln, welche bisher dem jüngeren Cranach zugeschrieben wurde. Es ist dies ein Porträt des Kurfürsten August in ganzer Figur, bezeichnet mit Monogramm und Jahrzahl 1561, welches zu den besten Schöpfungen des Meisters gehört.

Dresden. Theodor Distel.

H—r. **Neue archäologische Entdeckungen in Italien.** In Rom ist eine Reihe antiker Gräber zur Linken der alten Via Labicana in der Villa Woltonsky aufgedeckt. Außer Grabinschriften enthielten sie vor allem schöne Terrakottareliefs und einen vortrefflich gearbeiteten und gut erhaltenen Kopf einer jungen Frau. Beim Arco dei Pantani hat man, 6,50 m unter dem heutigen Niveau, teilweise den Boden des Augustusforums bloßgelegt. Zwei Ehrenbasen wurden gefunden, deren eine dem Augustus von der Provinz Baetica geweiht war. Gleichfalls auf das Niveau des antiken Rom ist man bei S. Carlo ai Catinari hinabgestiegen, wo man in einer Tiefe von 5 m ein altes Straßenpflaster aufdeckte und eine Marmorbasis mit griechischer Inschrift fand, welche von einer Synodus Hadriana dem Antinous-Merkur gesetzt war. Eine weibliche Kolossalstatue von 2,10 m Höhe wurde beim ehemaligen Hospiz Tata Giovanni ausgegraben. Man ist geneigt, die sitzende Gestalt als Muse zu bezeichnen. Die linke Hand und der Kopf fehlen; letzterer war, wie der Einschnitt beweist, künstlich aufgesetzt. — Inschriften und Skulpturfragmente kamen an verschiedenen Stellen der Stadt zu Tage. — Mit Erfolg setzte man die Ausgrabungen in Ostia und am Nemisee fort; in Veji öffnete man ein intaktes Grab mit Skeletten und vielen Thongefäßen. Weitere Entdeckungen von Bauresten, Inschriften und anderem sind bei Bracciano, Orvieto, Alatri, Modena und in Cagliari auf Sardinien zu verzeichen; von großer archäologischer Bedeutung sind endlich die Funde von vier Inschriften in oskischer Sprache bei S. Maria di Capua vetera in Kampanien.

H—r. **An der Fassade des Senatorenpalastes auf dem Kapitol** hat man bei Anbringung eines neuen Wappenschildes die interessante Entdeckung gemacht, daß hinter der jetzigen Wandverkleidung sich bedeutende Reste der älteren Fassadendekoration aus dem 15. Jahrhundert verbergen, die im 16. Jahrhundert nur mit Mörtel und Farben überzogen worden ist. Man fand zunächst verschiedene Wappenschilder von Senatoren, wie das des Carlo di Lapi von 1424, des Marescotti von 1471 und 1494, ein römisches Stadtwappen mit der Krone der Anjou, also aus dem 13. Jahrhundert, und andere, in Relief und mit Farbenschmuck hergestellt. Für die Rekonstruktion der architektonischen Gesamterscheinung des Palastes sind, wegen der geringen Ausdehnung der bloßgelegten Fläche, erst spärliche Anhaltspunkte gegeben, und es ist fraglich, ob eine vollständige Loslösung der jetzigen Fassadenbekleidung beabsichtigt wird.

Konkurrenzen.

x. — **Die französische Kammer** hat 150000 Franken für die Preisbewerbung bewilligt, welche für ein Denkmal zur Erinnerung an die Revolution von 1789 ausgeschrieben werden soll. Die Kosten dieses Denkmals sollen nach dem Beschluß der Kammer nicht über zwei Millionen Franken betragen.

Personalnachrichten.

☉ **Der Generaldirektor der königl. Museen in Berlin** Wirkl. Geh. Oberregierungsrat Dr. R. Schöne hat, wie verlautet, den Entschluß gefaßt, sein Amt, welches er länger als ein Jahrzehnt hindurch mit den besten Erfolgen und unter großen Vorteilen für die ihm unterstellten Sammlungen verwaltet hat, niederzulegen. Es heißt, daß ihn Differenzen mit höheren Instanzen zu diesem Schritte veranlaßt haben. Damit im Zusammenhang steht die Meldung, daß die philosophische Fakultät der Universität Bonn Geheimrat Schöne einstimmig zum Nachfolger des an die Berliner Museen als Abteilungsdirektor berufenen Professor Kekulé in der Professur der Archäologie vorgeschlagen hat. Noch giebt man indessen die Hoffnung nicht auf, daß Geheimrat Schöne den Berliner Museen erhalten bleiben werde. (Als die obigen Zeilen bereits zum Satz gegeben waren, erfolgte im Reichsanzeiger die Bekanntmachung der Verleihung des Sterns zum Kronenorden zweiter Klasse an Geheimrat Schöne, und zugleich verlautete, daß Schöne den Ruf nach Bonn abgelehnt habe. Man schließt daraus, daß die Differenzen inzwischen beigelegt worden sind. Es heißt übrigens, daß dieselben nicht mit der Verwaltung der Museen in Zusammenhang gestanden hätten, sondern mit einer anderen, neuerdings viel besprochenen Kunstangelegenheit.)

Sammlungen und Ausstellungen.

O. M. **Im Kunstgewerbemuseum zu Berlin** ist soeben die Ausstellung der dem deutschen Kaiser und der Kaiserin von

1) Man vergleiche dessen Beschreibung des königl. historischen Museums u. s. w., 1889.

der marokkanischen Gesandtschaft überbrachten Geschenke an Teppichen, Stoffen, Goldstickereien, Waffen u. s. w. eröffnet worden. Der Zutritt zu der Ausstellung steht unentgeltlich frei.

Neubauten.

Der Neubau des Mausoleums für Kaiser Friedrich neben der Friedenskirche zu Potsdam soll, wie die Nordd. Allg. Ztg. mitteilt, Allerhöchster Bestimmung zufolge unter Leitung des Prof. Raschdorff und nach Maßgabe des von demselben entworfenen Planes derart gefördert werden, daß die Einweihung am 18. Oktober erfolgen kann. Das dem Prof. R. Begas übertragene Grabdenkmal Kaiser Friedrichs wird bis zu jenem Termin als Gipsmodell vollendet sein und an den Ort seiner Bestimmung überführt werden. Am gleichen Tage soll auch der dem Hofbaurat Tetens übertragene Erweiterungsbau des Mausoleums im Park von Charlottenburg vollendet sein. Das dort für Kaiser Wilhelm I zu errichtende Grabdenkmal, welches Prof. Erdmann Encke ausführt, wird alsdann provisorisch als Gipsabguß zu Füßen der Sarkophage seiner erlauchten Eltern aufgestellt werden. Die künstlerische Formgebung des Sarkophags entspricht den beiden Schöpfungen Rauchs; jedoch wird nicht die Heldengestalt des kaiserlichen Herrn als Marmorgebilde auf dem Sarkophag ruhen, sondern ein knieender Engel, dessen Haupt im Gebet zu Gott erhoben ist und dessen Hände sich wie schirmend über die Kaiserkrone falten, wird denselben in ernst bedeutsamer Weise schmücken.

Vermischte Nachrichten.

* **Professor S. L'Allemand in Wien** hat soeben im Auftrage des Kuratoriums des Oesterreichischen Museums ein lebensgroßes Bildnis des Erzherzogs Rainer, des langjährigen Protektors der Anstalt, vollendet, welches gegenwärtig im Museum zur Aufstellung gelangt ist. Das Bild zeigt den Erzherzog in ganzer Figur an einem mit Geräten, Büchern und Manuskripten bedeckten Tische stehend, auf dessen Platte er die Rechte stützt, während die Linke den Säbel hält. Der dem Beschauer zugewendete Kopf ist von sprechender Aehnlichkeit und das Bild überhaupt in Auffassung und Malerei ein Meisterwerk.

P. —d. **Aus dem italienischen Kunstleben.** Zu Catanzaro in Kalabrien ist am 17. Februar das Denkmal des Philosophen Francesco Fiorentino, ein Werk des Bildhauers Francesco Jerace, enthüllt worden. Dasselbe besteht nach Berichten dortiger Blätter aus einem Obelisken, der klassische Reinheit mit moderner Eleganz verbunden zeigt, und einer Kolossalbüste, deren Treue sehr gerühmt wird. — Der Bologneser Bildhauer Tullo Golfarelli hat, wie die dort erscheinende Zeitschrift Lettere e arti mitteilt, jüngst eine lebensgroße Gipsgruppe vollendet, die sich „Der Weihnachtsbaum" betitelt; sie besteht aus einer Frau aus dem Volke und deren Kind, in dessen Antlitz sich die Freude über die Christgeschenke widerspiegelt. — In Rom wurde unlängst die jährliche Ausstellung der Aquarellisten im Pavillon des Palazzo Colonna eröffnet; dieselbe umfaßt 70 Werke von 35 Künstlern, unter denen z. B. Vincenzo Cabianca, Pio Joris, Francesco und Enrico Coleman, Cesare Biseo und Francesco Raffaele vertreten sind.

* **Der Straßburger Münster** ist auf Veranlassung der Stadtverwaltung auf seinen baulichen Zustand hin von dem Wiener Dombaumeister Baron Schmidt und dem Generalinspektor der historischen Bauwerke in Frankreich, Herrn Böswillwald, untersucht worden. Der letztere, ein geborener Straßburger, ist durch seine Beziehungen vor dem Jahre 1870 auch ein genauer Kenner des Münsterbaues; er hat jetzt an den Bürgermeister einen eingehenden Bericht erstattet, welcher zu dem Schluß kommt, „daß ungeachtet vorhandener ziemlich bedeutender Risse, namentlich in mehreren Strebepfeilern und Mauern der Türme und des Hauptportals, die Standfestigkeit der Hauptmasse des Gebäudes durch die vorgefundenen Schäden nicht gefährdet ist." Als besonders dringlich sind die Arbeiten für die Sicherung und Ausbesserung des Hauptschiffes und eine Verbesserung des Wasserablaufs von dem Hauptdache bezeichnet. In dem neu angestellten Dombaumeister Hartel, einem hervorragenden Kenner mittelalterlicher Bauwerke, ist eine Kraft gewonnen, welche den durch den baulichen Zustand des Münsters gestellten Anforderungen nach jeder Richtung entsprechen dürfte.

Ein Bildnis des Fürsten Bismarck ist für den Rathaussaal in Duisburg von dem dortigen Kommerzienrat Bagen gestiftet worden. Die Ausführung desselben hat Prof. von Lenbach in München übernommen.

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Hauser, Alois, Anleitung zur Technik der Oelmalerei. 2. Auflage. 8⁰. 28 S. München, G. Hirths Verlag. M. — 50.

Leithäuser, Dr. Gustav, Die Gemäldesammlung Hudtwalcker-Wesselhöft in der Hamburger Kunsthalle. 8⁰. 99 S. Hamburg, Heroldsche Buchhandlung. M. 1.

Grasshoff, Johannes, Die Retouche von Photographien. 6. verm. Aufl., herausgegeben von Hans Hartmann. 8⁰. 89 S. Berlin, Robert Oppenheim. M. 2. 50.

Swoboda, Heinrich. Ein Weltbild unserer kirchlichen Kunst gezeichnet in der Vatikanischen Ausstellung. 8⁰. 48 S. Paderborn, Ferdinand Schöningh. M. 1. 80.

Müller-Walde, Dr. Paul, Leonardo da Vinci. Lebensskizze und Forschungen über sein Verhältnis zur Florentiner Kunst und zu Raffael. 1. Lieferung. 4⁰. 80 Seiten mit 47 Tafeln und zahlreichen Textillustrationen. München, G. Hirths Verlag. M. 6. —
Wird in 5 Lieferungen vollständig.

Zeitschriften.

Gazette archéologique. Nr. 11 u. 12.
Reliure italienne du 15e siècle en argent niellé. (G. Duplessis.) — Figures d'applique en bronze du cabinet des médailles. (E. Babelon.) — Le calice de l'abbée Pélage au Musée du Louvre. (E. Molinier.)

Oud Holland. Nr. 4.
De plaatsnijders der Evangelicae historiae Imagines. Von M. Rooses. — Drie Delftsche schilders Evert van Aelst, Pieter Jansz van Asch, en Adam Pick. Von A. Bredius. — Een schilderij van Jan Hals, door Vondel bezongen. Von A. Bredius.

Archivio storico dell' arte. Nr. 9 u. 10.
Lorenzo Costa. Von A. Venturi. — Le demolizioni in Roma: il Palazzo dei Bini. Von D. Gnoli. — Documenti inediti sulla Basilica Loretana. Von P. Gianuizzi. — Disegni topografici e pitture dei Bellini. Von A. Luzio. — Quadri di Lorenzo di Credi, di Antonio da Crevalcore e di un discepolo dei Francia. Von A. Venturi. — Un documento sulle condizioni della pittura in Francia nel secolo 17. — Sperandio di Mantova. Von A. Venturi. — Disegni del Bernini per l'obelisco della Minerva in Roma. Von D. Gnoli. — Cristoforo Geremia. Von U. Rossi. — Bassorilievi di Mino da Fiesole. — Documenti sul Pisanello. Von A. Venturi. — Quadri in una cappella estense nel 1586. Von A. Venturi. — Una collana di Gio Pomatello. Von A. Venturi. — Un viaggio del Begarelli. Von A. Venturi.

L'Art. No. 596.
Léon Longepied. Von M. Albert. (Mit Abbild.) — Un concours artistique au XVIe siècle: La Guerre de Pise, par Michel-Ange et la Bataille d'Anghiari, par Léonard da Vinci. Von E. Müntz. (Mit Abbild.) — Beilagen: Naiade. Gemälde von J. J. Henner, radirt von Eugen Fornet. — Cartouche. Von J. P. le Bas.

Die Kunst für Alle. Heft 12.
Ueber die Kunst in England. Von H. Helferich. (Forts. mit Abbild.) — Aus Rom. — Ausserdem 4 Autotypien ausserhalb des Textes.

Allgemeine Kunstchronik. No. 6 u. 7.
Die altdeutschen Landschafter. Von A. Schaeffer. — Adolf Oberländer. Von A. Braun. — Beilage: Saueres Bier. Gemälde von Hugo Kauffmann. Heliogravüre. — August von Pettenkofen. Von Em. Ranzoni. — Oelbilder im Künstlerhause. Von R. Ramberg.



Gemälde alter Meister.

Der Unterzeichnete kauft stets hervorragende Originale alter Meister, vorzüglich der niederländischen Schule, vermittelt aufs schnellste und sachverständigste den Verkauf einzelner Werke, wie kompl. Sammlungen und übernimmt Aufträge für alle grösseren Gemäldeauktionen des In- und Auslandes.

Berlin, W.,
Potsdamerstrasse 3. (16)
Josef Th. Schall.

Gemäldesaal in Frankfurt a. M.

Ausstellungen und Auktionen von Gemälden, Antiquitäten und Kunstgegenständen.
Kataloge auf Wunsch gratis und franko durch
Rudolf Bangel in Frankfurt am Main.
Kunstauktionsgeschäft gegr. 1869.

Kunsthandlung Hugo Grosser in Leipzig.
Vertretung und Musterlager von
Ad. Braun & Co., Phot. Anstalt in Dornach.

Zur Konfirmation!

Der Beruf der Jungfrau

von

Henriette Davidis

12. Aufl. 1888,
neu bearbeitet von H. S. unter Mitwirkung von Pfarrer Haug; fein geb. mit Goldschn. M. 3.80.
Verlag von **E. A. Seemann** in Leipzig.
Vorrätig in allen Buchhandlungen.

Kunstausstellungen.

Die vereinigten Kunstvereine des süddeutschen Cyklus in **Regensburg, Augsburg, Ulm, Stuttgart, Heilbronn** am Neckar, **Würzburg, Fürth, Nürnberg, Bamberg** und **Bayreuth** veranstalten auch im Jahre 1889 **gemeinschaftliche permanente Ausstellungen**, unter den bereits bekannten, bei jedem Vereine zu erholenden Bedingungen für die Einsendungen, von welchen hier nur diejenige besonders hervorgehoben wird, daß alle Kunstwerke aus Norddeutschland nach **Bayreuth**, aus Westdeutschland nach **Heilbronn**, diejenigen aus dem Süden und aus München nach **Augsburg**, und diejenigen aus Oesterreich nach **Regensburg** einzusenden sind, und vorstehenden Turnus vor- oder rückwärts zu durchlaufen haben.

Die geehrten Künstler und Künstlerinnen werden daher zu zahlreicher Einsendung ihrer Kunstwerke mit dem Bemerken eingeladen, vor Einsendung von größeren und wertvolleren Bildern, unter Anzeige ihres Umfanges und Gewichtes, gefällige Anfrage stellen zu wollen; und werden zugleich in Kenntnis gesetzt, daß im Jahr 1887/88 die Ankäufe der Vereine und Privaten ca. 60000 Mark betragen haben.

Regensburg, im Dezember 1888. Im Namen der sämtlichen Vereine:
Der Kunstverein Regensburg (unter dem Protektorate Sr. Durchlaucht des Herrn Fürsten Albert von Thurn und Taxis).

Über den

Amateur-Photograph.

Illustrirtes Monatsblatt
für Anfänger und Liebhaber der Photographie.
Preis für den Jahrgang (mit Kunstbeilagen)
5 Mark

liegen u. a. **folgende Urteile** vor:

„Ihr „Amateur-Photograph" hat mir, wie allen hiesigen Amateuren bisher sehr gute Dienste geleistet; es war ein glücklicher Wurf, den Sie gethan." Prof. Frz. Ferk in Graz. — „Ihr Blatt ist ein wahrer Segen für deutsche Amateure." Alfr. Stieglitz in Berlin. — „Der „Amateur-Photograph" ist eine prächtige Einrichtung." C. J. Schröder, Maler in Skurz. — „Ich habe die Anschaffung des Werkchens befürwortet, da dasselbe in der That einem Bedürfnisse entgegenkommt." Hofrath Dr. Siegle in Stuttgart. — „Der „Amateur-Photograph" ist vortrefflich." W. Tobien jr. — „Die Amateur-Zeitung ist brillant!" Fr. Wattrodt in Wittenberg.

Probe-Nummer unberechnet und postfrei.

Ed. Liesegang's Verlag in Düsseldorf.

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig.

Farbige Vorlageblätter. Zum Gebrauch für den Unterricht im Freihandzeichnen entworfen und gezeichnet von **C. Deditius.** 20 Tafeln Querfolio. In Mappe 9 M.

Äusserst geschmackvolle, stilgerechte Muster, welche meist sofort im Kunstgewerbe verwendet werden können. Durch Angabe der für Ausführung zu wählenden Farbenmischungen ist die Hauptschwierigkeit beim Unterricht im Entwerfen farbiger Ornamente überwunden.

Das Werk ist in sämtlichen Gewerbeschulen des Grossherzogtums Hessen eingeführt.

Hierzu eine Beilage von G. Hirth's Verlag in München betr. Müller Walde, Leonardo da Vinci.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von August Pries in Leipzig.

24. Jahrgang. 1888/89

Kunstchronik

Nr. 27. 11. April.

Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

Herausgeber:

Carl v. Lützow und Arthur Pabst

Wien, Theresianumgasse 25. — Köln, Kaiser-Wilhelmsring 22a

Expedition:

Leipzig: E. A. Seemann, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. Kühl, Jägerstr. 73.

Die Kunstchronik erscheint von Oktober bis Ende Juni wöchentlich, im Juli, August und September nur aller 14 Tage und kostet in Verbindung mit dem Kunstgewerbeblatt halbjährlich 6 Mark, ohne dasselbe ganzjährlich 8 Mark. — Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

Eine gotische Kirche in Krain.

Von Hans von Basedow.

Dort, wo die Saviza aus dem Wocheiner See austritt, erhebt sich ein altersgraues Kirchlein, St. Johann gewidmet. Wenn die Wolken über den See hinziehen und die Wogen dumpf aufbrüllen, wenn der Triglav sein schneebedecktes, mächtiges Dreihaupt nur halb verstohlen sehen läßt, dann bildet die Natur dort, wo sich das Kirchlein erhebt, ein Stück Poesie, wie man sie vollendeter kaum finden kann. — Leider betrachten die vielen Fremden die Kirche auch nur als Staffage, ohne in ihr Inneres zu treten; ahnen sie doch nicht, daß das Kircheninnere reiche und schöne Kunstschätze bietet!

Die St. Johannis-Kirche ist eines der schönsten Denkmäler gotischer Baukunst des 14. Jahrhunderts — so unscheinbar, klein und eng sie auch aussehen mag. Sie ist uns unverfälscht erhalten, ohne jene Renovirung, Modernisirung, Verbesserung, d. h. Verböserung des Stils, die ja jetzt so beliebt und geübt ist, und unter der so viel hervorragende Bauten, wie teilweise die Wartburg, die romanische Kirche zu Gernrode a. Harz, die Liebfrauenkirche in Arnstadt i. Th., viele bayerische und österreichische Kirchen zu leiden hatten. Allerdings hat auch die Johannis-Kirche gelitten und zwar unter jenem unbegreiflichen Gesetze Kaiser Josephs II., welches unbedingtes Übertünchen aller mittelalterlichen Kirchengemälde befahl. Dies Gesetz, hervorgegangen aus völligem Mißverstehen und Verkennen mittelalterlicher Kunst, hat viel Schaden verursacht und der Kunstforschung wichtige Handhaben geraubt. Hervorragende Kunstschätze, von denen alte Chroniken singen und sagen, sind so völlig verloren gegangen oder durch Mörtelbewurf zerstört, ja sogar byzantinische Mosaikgemälde sind auf diese sinnlose Art vertilgt worden (z. B. in der Kaserne zu Trient). Die offenherzige, realistische Darstellung der Gottheit, Vater und Sohn, sowie der Heiligen, die Naivität in der Auffassung, die doch gerade das naive Volk packt und fesselt, war es, die den Kaiser bewog, oben erwähntes Gesetz zu erlassen, da er meinte, daß durch allzu naturalistische Darstellung die Gottheit in den Augen der Beschauer zu sehr Mensch würde und daß sie die Aufmerksamkeit vom Gottesdienst ablenke. Als ob das ein modernes Bild, das ja zumeist an Stelle des alten angebracht wurde, nicht auch thäte! Gerade die einfache, leicht faßliche, menschliche Darstellung ist es, die dem Volke die mystischen, übersinnlichen, d. h. unglaublichen Vorgänge klar, faßlich und glaublich macht.

Unter jenem gesetzlich befohlenen Vandalismus hat, wie gesagt, auch die Johannis-Kirche teilweise zu leiden gehabt, der Zahn der Zeit jedoch hat den Mörtelbewurf zernagt und die alten, hochinteressanten Fresken zum Teil wieder an das Licht gefördert.

Das Gebäude stammt aus dem Anfange des 14. Jahrhunderts — 1320, wie eine halbverwischte Inschrift besagt — auf welche Zeit auch, neben der Inschrift, die Trachten auf den Fresken deuten. An der Außenwand befindet sich in der naiven, etwas steifleinenen, banausischen, aber doch urkräftigen Auffassung der damaligen Zeit ein Christoph in vierfacher Lebensgröße, der leider durch die schädlichen Einflüsse der

Witterung und Übertünchen teilweise zerstört worden ist. Der klar erkennbare Rest bedeutet uns, daß hier ein Künstler, kein Kunsthandwerker, geschaffen. Die Durchführung des Kopfes, welcher trotz der durch die al fresco-Technik bedingten Steifheit, einer gewissen Durchgeistigung und Lebensfrische nicht entbehrt, sowie die Haltung der Hände und das Kindlein auf der Schulter sind, wenn auch ein Beweis der damaligen Gezwungenheit und des Mangels an Verkürzungen und perspektivischer Durcharbeitung, doch charakteristisch. Umgeben wird der große Christoph, den man in Krain fast an jeder Kirche findet, von einem Cyklus kleinerer Bilder, Episoden aus dem Heiligenleben, welche nur zum kleinsten Teil erhalten sind — aber auch in ihnen gewahrt man selbständige Erfassung des Stoffes und freie Behandlung der Figuration. Unter einer großen Vorhalle befinden sich zwei Fresken, wohl die stilreinsten und kunsthistorisch wertvollsten der Kirche, ein „Johannes“ und „Adam und Eva“, welche unstreitig sofort nach Vollendung der äußeren Kirche hergestellt wurden. Sie sind ausgeführt in all der kerngesunden, herben Ursprünglichkeit (der Franzose hat für das, was ich damit sagen will, den trefflichen Ausdruck âpre) des 14. Jahrhunderts. Kräftige Gestaltung, klare Inkarnation, Ungezwungenheit der Haltung, und ein gewisser Grad von Durcharbeitung des Details zeichnen diese beiden Bilder aus. — In einem Schuppen der Rückwand des früheren Friedhofes findet man einen Johannes im Fell, den Dornengürtel um die Hüften, mit darüber geworfenem Purpurmantel in Holzschnitzerei, ein Kunstwerk aus der Wende des 13. Jahrhunderts, welches einem jeden Museum zur Zierde gereichen würde, — es ist unstreitig das Werk eines hervorragenden Meisters. Ursprünglich mag wohl ein sogenanntes „Bild“ an Stelle der Kirche gestanden haben, von dem der Johannes leider das einzige Überbleibsel. Daß im Wocheiner Thal ein Kloster gestanden, von dem jetzt jede Spur verschwunden, darauf deutet eine Inschrift an einem Felsblock beim Eingang desselben. Das „Bild“ mag dazu gehört haben. — Interessant ist auch an der Kirche die Befestigungsmauer, welche zur Zeit der Türkenkriege angelegt und von Mann und Weib verteidigt wurde. In die Kirchen pflegte man beim Herannahen des Feindes all sein Hab und Gut zu schaffen, da sie in der damaligen Zeit die einzigen Steingebäude waren. Diese Befestigung ist an fast allen Dorfkirchen Krains zu finden, von denen zumeist nur der Turm erhalten ist. Die Johannis-Kirche ist auch insofern interessant, als uns die Befestigung beweist, daß seiner Zeit am Ufer des Sees ein Dorf gestanden, welches jetzt gänzlich verschwunden ist.

Treten wir in das Innere. Vor allem fällt das Netzgewölbe auf, welches rein durchgeführt ist. Die Schluß- und Bindesteine der Rippen sind mit bemalten Reliefs verziert, von denen vor allem eines, eine Kreuzabnahme, hervorragt, während die andern mit Arabesken geschmückt sind, wie sie der damalige Zeitgeschmack liebte. Eine Perle ist das sechsrippige, gotische Presbyterium. Es ist mit vortrefflichen, künstlerischen Fresken geziert, welche ebenfalls aus dem 14. Jahrhundert stammen. Das Bild im Bogenfelde, welches dem Hochaltar sich gegenüber befindet, stellt einen Georg mit dem Drachen dar und zeugt von hoher Einbildungskraft und technischer Geschicklichkeit des Künstlers. In den Seitenfeldern, rechts: Abel ein Lamm opfernd — links: Kain ein Reisigbündel. Bemerkenswert ist letzteres Bild insofern, als Kain einen weißen Teufel — den Antipoden der schwarzen Madonna — auf dem Rücken trägt. Dies deutet auf den Kultus der Sonnenvölker hin und ist sehr bemerkenswert, da es besonders hervorgehoben, also aus einem besonderen Grunde und mit bestimmter Bedeutung hier angebracht ist. Im Felde an der Evangelienseite befindet sich die Taufe Christi, dargestellt mit all dem Naturalismus und der großen Kraft, mit all der Naivität und köstlichen Ursprünglichkeit des Mittelalters, mit jener herben Einfachheit, die an kräftigen Erdgeruch gemahnt. Die Anbetung Mariae an der Epistelseite ist ebenfalls gediegen durchgeführt. Das Rippengewölbe wird durch die vier Evangelisten, sowie durch singende Engel geschmückt, letztere stehen auf hoher Stufe der Kunsttechnik; der Ausdruck der Gesichter, die durch das Singen verzogenen Mundwinkel sind der Natur abgelauscht. Die Apsis ist geschmückt mit den zwölf Aposteln, welche gut charakterisirt sind. Sie tragen den Stempel des 14. Jahrhunderts.

Der Barockaltar, obwohl in seinen Einzelheiten recht hübsch durchgeführt, ist nicht besonders bemerkenswert. Er stammt aus dem Jahre 1668 und ist ein Mittelgut. Wohl aber ist die Altarbekleidung ein Prachtstück des Kunstgewerbes. Sie besteht aus bemaltem und mit Gold gepreßtem Leder. Das Mittelfeld zeigt in durchaus künstlerischer und edler Ausführung Johannes mit dem Lamme, reich mit Arabesken, Blumen, Früchten und Vögeln umrahmt. Es ist eine Arbeit von hohem Wert, welche uns die vortreffliche Technik, den großen Geschmack in der künstlerischen Durchführung der Verzierungen, in der reichen, aber nie überladenen, sondern stets sinnentsprechenden Anordnung, sowie die hohe Stufe, auf der das Kunsthandwerk des 15. Jahrhunderts stand, denn aus dieser Zeit stammt die Altarverkleidung, erkennen läßt.

Noch ein bemerkenswertes Stück in Holzschnitzerei

vom Ende des 13. Jahrhunderts befindet sich auf einem Seitenaltar: der Kopf Johannes des Täufers, auf einem blutbefleckten Brett, ein Meisterstück, das unbedingt einem Museum einverleibt werden sollte.

Leider ist ein Wandgemälde durch eine darüber angebrachte Kanzel, ein anderes durch ein neuerdings durchgebrochenes Fenster zerstört — Vandalismus. Leider hat man auch die altgotischen Fenster modernisirt — nur eins ist in seiner gotischen Ursprünglichkeit erhalten.

Wie eine Inschrift besagt, wurde die Kirche 1563 von Christoph, Kardinalbischof von St. Albano, Bischof von Trient, Administrator des Bistums Brixen, renovirt. Er hat, um die ungeschickte und geschmacklose Renovirung ja recht augenfällig zu machen, sein Wappen an die Wand malen lassen und dadurch ebenfalls ein Bild zerstört.

Noch sind bemerkenswert ein paar Altarleuchter, die man in die Rumpelkammer geworfen hat, Holzarbeit aus dem 15. Jahrhundert.

Alles in allem bietet die Kirche treffliches Material zur Kunstforschung: einen ursprünglichen Quell, aus dem gut schöpfen. Es wäre interessant, die alten „raytungen" und „Handwerkbücher" welche jedenfalls im Archiv zu Brixen (Brixen besaß Schloß Veldes als Filiale, zu diesem gehört St. Johann) verstäuben, hervorzusuchen, um die Namen der höchst achtbaren Künstler zu erfahren, die am Schmuck der Johanniskirche beteiligt gewesen sind.

Immerhin ist die Kirche auch so der größten Beachtung wert, und es wäre zu wünschen, daß die Schäden, die Unberufene verursacht, ausgemerzt würden.

Aus Berliner Kunstausstellungen.

Bei den ausgedehnten Geschäftsverbindungen der Kunsthandlung von Eduard Schulte in Düsseldorf ist es den Inhabern leicht, auch ihre Berliner Filiale, welche während der kurzen Zeit ihres Bestehens einen neuen Aufschwung in das Ausstellungswesen der Reichshauptstadt gebracht hat, in ununterbrochener Folge mit immer neuen Schöpfungen der zeitgenössischen Malerei zu versorgen. Wenn dabei auch Düsseldorf, München und Berlin in den Vordergrund treten und der Schulteschen Ausstellung das Gepräge geben, so findet doch auch das Ausland, insbesondere Österreich und Italien, eine liebevolle Berücksichtigung. So pflegen wir bei Schulte den neuesten Arbeiten von E. von Blaas und Passini zu begegnen, und gegenwärtig haben wir auch den Vorzug, eines der letzten Bilder des jüngst verstorbenen August von Pettenkofen zu sehen, welcher sich unseres Wissens persönlich niemals an Berliner Ausstellungen beteiligt hat, weil ihm das ganze moderne Ausstellungswesen verhaßt war. Es ist ein Kücheninterieur mit schlichtem Gerät und einer vom Rücken gesehenen, sitzenden Frau, die mit einer Näharbeit beschäftigt ist, zu welcher ihr ein aus erhöhtem Fenster einfallendes Tageslicht karge Beleuchtung gewährt. Der Reiz liegt in der Wirkung dieses Lichtes auf die Gegenstände des Innenraums und die Figur sowie in der subtilen Vollendung aller Einzelheiten, welche in einen gleichmäßigen, gelbbraunen, metallisch glänzenden Ton getaucht sind. Das Bild liefert den erfreulichen Beweis, daß Pettenkofen, der als hoher Sechziger starb, noch bis in die letzte Zeit hinein um die feinere Ausbildung seines malerischen Stils eifrig bemüht war. Da Andreas und Oswald Achenbach ihre neuesten Schöpfungen ausschließlich durch die Gebrüder Schulte dem Publikum zuerst zugänglich machen, ist schon allein durch sie dafür gesorgt, daß die Ausstellungsräume Unter den Linden 4a den Reiz beständigen Wechsels bieten. Insbesondere ist die Schaffenskraft Oswald Achenbachs so elastisch, daß sein Name aus dem viel von Künstlern umworbenen Aushängeschild der Schulteschen Ausstellung nicht verschwindet. Die Bilder kommen so frisch von der Staffelei, daß sie oft in stark eingeschlagenem Zustande gezeigt werden müssen, an welchem man mit Vorbedacht nichts ändern mag, weil man nicht weiß, ob vielleicht nicht gar das Gegenspiel von stumpfen und glänzenden Flächen im koloristischen System des Meisters eine gewisse Bedeutung hat. Aus dem gegenwärtigen Bestand der Ausstellung heben wir die Bilder: „Blick in die Campagna von Albano aus", „Die Berge von Aquino" und das „Blumenfest von Genzano" hervor. Letzteres, gemalt in diesem Jahre, ein Blick auf die mit einem Blumenteppich bedeckte Hauptstraße und auf die Kirche am Ende derselben, aus deren Portal eine Prozession heraustritt, darf den vorzüglichsten Schöpfungen des Meisters an die Seite gestellt werden, sowohl hinsichtlich der plastischen Wirkung der Figuren als der köstlichen Harmonie des aus den buntesten Blumen zusammengestellten Farbenbouquets. Es wäre eine Unwahrheit, einer Antithese zu liebe, wenn man behaupten wollte, daß das Schaffen Oswald Achenbachs in dem Maße an Tiefe und Inhalt verliert, als es in die Breite geht. Seine Hand und sein Gedächtnis müssen von unfehlbarer Sicherheit sein, da es ihm gelingt, anscheinend alla prima Ton neben Ton zu setzen und aus dieser Mosaikarbeit doch ein harmonisches, fast immer anziehendes Gesamtbild zusammenzuweben.

Zu den Eigentümlichkeiten der Schulteschen Kunstausstellung gehört es auch, daß die Besitzer es verstehen, gelegentlich ältere Schöpfungen neuerer Meister, welche bereits der Kunstgeschichte angehören, aus langer

Verborgenheit im Privatbesitz wieder an das Licht der Öffentlichkeit zu bringen. So haben wir nacheinander die Meisterwerke des jungen Knaus, den „Bauerntanz unter der Linde" und „die Taufe", zu sehen bekommen, welche jetzt wieder für den Kunsthandel flott geworden sind. Auf die „Taufe" ist kürzlich der preußische Kultusminister bei der Beratung seines Etats im Abgeordnetenhause zu sprechen gekommen, mit dem Bedauern, daß ihm nicht so reiche Mittel zu Gebote ständen, um dieses Bild für die Nationalgalerie erwerben zu können. Wenn ich nicht irre, beträgt der Kaufpreis 60000 M. Eine vollständige Überraschung für diejenigen Verehrer des Meisters, welche den jungen Knaus höher schätzen als den alten oder, richtiger gesagt, den alten Knaus höher als den neuen, bot die unseres Wissens zum ersten Male öffentlich ausgestellte „Hessische Kirmes", ein im Jahre 1883 vollendetes Bild, welches unmittelbar in die Hände des Käufers überging. Es ist auch ein Tanz unter einem breitästigen, weithin schattenden Baume, auf einer Wiese: Bauernbursche und Dirnen, dazwischen Städter und Städterinnen in modischer Tracht und barfüßige Kinder, welche sich in ausgelassener Lust nach den Klängen eines Dorforchesters im Wirbeltanze drehen. Wohin wir sehen, treffen wir auf den alten Knaus, auf den Mann, der uns das „Kinderfest" in der Nationalgalerie, die „Durchlaucht auf Reisen" und das „Leichenbegängnis in einem hessischen Dorf" geschaffen hat, und wir bedauern im Angesicht dieser köstlichen Schöpfung, daß Knaus viel Zeit und Kraft an Typen und Individuen der Großstadt verschwendet hat, die er zum Vorteil des Grundbesitzes der vaterländischen Kunst besser den Modemalern und den Augenblickszeichnern des Tages überlassen hätte.

Aus der Zahl der übrigen neuen und alten Erscheinungen, welche uns die Schultesche Ausstellung in den letzten Wochen vorgeführt hat, sind noch ein Bildnis des Stiftspropstes von Döllinger von F. von Lenbach, ein seltener Leckerbissen, die Ablieferung eines Wildschweins in einer Klosterkirche durch einen Förster von E. Grützner, eine Steppenreise, welche drei vierspännige Chaisen mit Insassen und voraussprengenden Feuerreitern in der Abenddämmerung durch tiefen Schnee unternehmen, von Alfred von Wierusz-Kowalski und drei ältere Bilder: ein Blick auf die Jungfrau von Lauterbrunn aus von A. Calame (aus dem Jahre 1854), ein Faun und eine Nymphe in der Abenddämmerung am Gestade eines südlichen Meeres von A. Böcklin (aus seiner Weimarer Zeit) und ein Motiv aus der Wallachei, Bauern mit Pferden zur Winterszeit vor einer Zufluchtshütte von Adolf Schreyer hervorzuheben. Endlich hat sich eine Münchener Künstlerin, Helene Mühlthaler, eine Schülerin von E. Grützner, die sich aber mehr nach Lenbach und F. A. von Kaulbach, vielleicht auch etwas nach minder empfehlenswerten Mustern wie Piglhein und Koppay gebildet hat, durch etwa zwanzig Bildnisse, Studienköpfe und Genrebilder als eine hervorragende Pastellzeichnerin vorgestellt, welche nicht bloß den flaumigen, flockigen, flüchtig-visionären Ton der Pastellporträts des vorigen Jahrhunderts glücklich zu treffen, sondern auch starke, realistische und koloristische Wirkungen zu erzielen weiß, welche der moderne Geschmack verlangt, die aber strenggenommen in Widerspruch zu den Mitteln dieser auf Farbenstaub, nicht auf pastose Effekte gegründeten Technik stehen. Ihr widerspricht auch der fast naturgroße Maßstab, den Frl. Mühlthaler nicht bloß in Bildnissen von fast ganzer Figur, sondern auch für Genrebilder gewählt hat. Eines der letzteren, „Pierrette lehrt Pierrot tanzen" ist im übrigen durch Feinheit der Zeichnung, plastische Kraft der Modellirung und liebenswürdigen Humor gleich ausgezeichnet.

Im Ausstellungslokale des Vereins Berliner Künstler ist zur Zeit eine Sammlung von 250 Originalzeichnungen zu sehen, welche Adolf Oberländer, der allgemein bekannte und beliebte Zeichner der „Fliegenden Blätter", während der letzten fünfzehn Jahre für diese und einige andere Zeitschriften geschaffen hat. Oberländer hat im Oktober vorigen Jahres die Wiederkehr jenes Tages gefeiert, an welchem vor 25 Jahren seine erste Zeichnung von dem Besitzer und Leiter der „Fliegenden Blätter", Kaspar Braun, der Aufnahme für würdig erachtet wurde. Der Künstler befliß sich damals in der Pilotyschule der Historien- und Genremalei; aber anstatt sich in den Traditionen der Schule zu halten und die Unglücksfälle der Weltgeschichte zu malen, fand er sich mit der Zeit besser in den „Unglücksfällen des Humors" zurecht und bildete sich allmählich einen zeichnerischen Stil, eine Eigenart komischer Übertreibung in der Bildung alles Figürlichen und Natürlichen aus, welche man vielleicht zutreffend als „gravitätisches Pathos des Humors" bezeichnen darf. Aus den hervorstechenden Kennzeichen eines beobachteten Individuums weiß Oberländer Karikaturen von so ungeheuerlicher Erscheinung zu entwickeln, daß man auf den ersten Blick stutzt, sich aber bei schärferem Zusehen von der organisch richtigen Bildung dieser grotesken Phantasiemenschen und Tiere überzeugt. Die ältesten Zeichnungen Oberländers, welche dieser unmittelbar auf die Stöcke zeichnete, sind durch die Xylographen vernichtet worden. Seitdem man aber die Zeichnungen photographisch auf die Holzplatten übertrug, sind erstere erhalten geblieben, und sie bilden den Inhalt der Oberländer-Ausstellung, welche dem

Verehrer des Künstlers zwar stofflich nichts Neues bietet, ihm aber zeigt, mit welcher Gewissenhaftigkeit und fleißigen Sorgfalt Oberländer die Eingebungen seiner tollen Laune in Feder und Tusche auszuführen liebt. Wenn wir aus ihrer Fülle nur den „Jahrmarkt in Timbuktu“, den „Konzertbildhauer“, das „Duell mit den Stiefelspitzen“, den „Fußbodenfrottirer“, „Wie sich die Leute den Teufel denken“, den „Kuß“ nach berühmten Meistern und in ihrer Manier, den „Gotiker und den Renaissancier“ und das „Makartbouquet“ hervorheben, so haben wir damit die äußersten Pole der Gestaltungsfähigkeit dieses vor niemand und nichts zurückschreckenden Meisters gekennzeichnet.

Adolf Rosenberg.

Zur Datirung von Dürers Madonna mit der Nelke.

Aus Anlaß der gehaltvollen Studie über Dürers frühe Madonna in Köln, die H. Thode im „Jahrbuch der königl. preußischen Kunstsammlungen“ veröffentlicht hat, möchte ich eine eigene Beobachtung über dieses Bild mitteilen. So unbedeutend dieselbe an und für sich sein mag, so dürfte sie doch dazu beitragen, die Entstehungszeit des interessanten Werkes näher bestimmen zu können. Daß sie so früh wie möglich angesetzt werden müsse, unterliegt keinem Zweifel. Nun betrachte man die linke Hand der Madonna, die allgemeine Haltung, besonders aber die ganz ungewöhnliche Biegung des ziemlich langen kleinen Fingers, den weggestreckten Daumen, die Vereinigung der übrigen drei Finger zu einer Gruppe. Eine solche Hand weist geradeswegs auf Giovanni Bellini hin. Bei diesem und in seinem Atelier war diese Haltung der Finger sehr beliebt und zwar unbedingt schon zu einer Zeit, als Dürer mit Werken von Bellini bekannt worden sein konnte.

Gute Beispiele davon geben die echte Madonna in der Akademie zu Venedig (im vorletzten Katalog XVIII, 424, im neuen S. 119, Nr. 2) und eine andere gleichfalls unzweifelhaft eigenhändige, die ich 1883 in der Turiner Galerie ohne Nummer gesehen habe. Die geschilderte Handform, die sich auch auf anderen Werken aus der besten Zeit des Meisters häufig findet, reicht bis in seinen späten Stil hinein. In dieser Beziehung wäre das Bild in San Zaccaria zu Venedig zu nennen, eine Madonna in Berlin und was der Beispiele mehr wären.

Hände von gerade dieser Form suche ich bei Dürers deutschen Vorgängern und Zeitgenossen vergeblich, auch bei Schongauer, bei Wolgemut.

Auf der Dürerschen Madonna aber deutet ja gar manches auf eine noch etwas unfreie Erfindung und Zeichnung; nicht zum wenigsten die linke Hand der Madonna, die sich nicht undeutlich als eine Art Entlehnung verrät, da sie in ihrer Haltung und Stellung nicht recht zu der Bewegung des Christkindes paßt und nur sehr äußerlich und halb verstanden hingezeichnet ist.

Wenn ich nun eine also gebildete Hand auf einem Werke finde, das ich unzweifelhaft als ein Jugendwerk des Nürnbergers ansehen muß, so liegen die Folgerungen daraus nahe. Nördlich von den Alpen kann Dürer ein Werk von Giovanni Bellini in jener Zeit noch nicht kennen gelernt haben; er muß schon in Venedig gewesen sein, als er die Madonna malte, die jetzt in Köln ist. Die erste venetianische Reise Dürers setzt man mit guten Gründen ins Jahr 1494. Wenn nun Thode geneigt war, das Bild in die Zeit vor dieser Reise zu versetzen, so werde ich durch die oben beigebrachten Prämissen genötigt, es entweder in der Zeit des ersten Venetianer Aufenthaltes selbst oder in der Zeit bald nach demselben entstanden zu denken. Dadurch bleibt dann auch die Möglichkeit offen, daß Dürer die technische Art, in der die Madonna mit der Nelke ausgeführt ist, aus Italien in die Heimat mitgebracht hat.

Th. Frimmel.

Ausgrabungen und Funde.

H—r. **In Florenz** fand man dieser Tage bei den Planirungsarbeiten in der Via degli Speziali einen großen Schatz interessanter Münzen aus dem Beginn des 16. Jahrhunderts, von deren Studium man sich vor allem wichtige Aufschlüsse über die Geschichte des betreffenden, von altersher bedeutsamen Stadtteiles verspricht. Die Erläuterung der Münzen hat Professor Milani, der Direktor des archäologischen Museums, übernommen.

Sammlungen und Ausstellungen.

x. **Goldschmiedeausstellung in Wien.** Die Fürstin Pauline Metternich hat den Plan ausgedacht, in den glänzenden Räumen des Schwarzenbergschen Palastes auf dem Neuen Markt in Wien eine große Goldschmiedeausstellung zu veranstalten. Das Unternehmen verfolgt in erster Reihe einen wohlthätigen Zweck. Die Fürstin Metternich hat in den letzten Jahren allerlei Feste arrangirt, Blumenkorso, aristokratische Theateraufführungen ꝛc., um auf solche Weise für die Armen größere Beträge zusammenzubringen. Das Gewesene zu wiederholen, ist aber dermalen unthunlich; in der Stimmung, in der Wien seit dem Tode des Kronprinzen Rudolf sich befindet, können lärmende Feste, pomphafte Veranstaltungen nicht stattfinden. So verfiel die Fürstin auf die Goldschmiedeausstellung. Dieselbe soll am 22. April eröffnet werden, zwei Monate dauern und nicht allein allen Schmuck und alle Kostbarkeiten des gesamten Hochadels der Monarchie, sondern auch die im Besitz der geistlichen Stifte und Klöster befindlichen Schätze umfassen. So verspricht die Ausstellung in der That prächtig und interessant zu werden. Das Ausstellungskomitee, an dessen Spitze Fürstin Metternich steht, ist bereits in voller Thätigkeit. Es gehören demselben hohe Kavaliere, geistliche Würdenträger, der Bürgermeister von Wien, Künstler, Journalisten, Juweliere ꝛc. an. Es sind auch bereits zahlreiche Anmeldungen von Ausstellern eingelaufen.

H—r. **In Rom** wird abermals ein neues Museum, auf dem Areal des botanischen Gartens in Trastevere, am

Geburtstage der Stadt, dem 21. April, eröffnet werden. Dasselbe zerfällt in sechs Abteilungen und wird alle neueren Fundgegenstände aufnehmen, welche bei den von seiten der städtischen Verwaltung unter der Leitung des Professor Lanciani veranstalteten Ausgrabungen zu Tage kommen; so unter anderen die Funde vom Augustusforum, die wir kürzlich an dieser Stelle erwähnten.

= tt. **Die Grabdenkmäler und Inschriften der Cisterzienserabtei zu Walkenried** sind jetzt in übersichtlicher Weise geordnet und in der ehemaligen Marienkapelle des Klosters zur Aufstellung gelangt.

Im Museum des Centralgewerbevereins in Düsseldorf ist seit einigen Tagen eine größere Sammlung von Theaterrüstungen und Kostümstücken ausgestellt, welche ihrem Meister, dem Waffenschmied L. Coutelle in Düsseldorf, alle Ehre macht. Das hervorragende Geschick des Genannten für derlei Arbeiten trat zum erstenmal bei dem Festzuge zur Feier des Universitätsjubiläums in Heidelberg hervor. Es ist das Verdienst des Centralgewerbevereins, besonders seines Vorstandmitgliedes, Malers P. Grot Johann, dem talentvollen und strebsamen Kunsthandwerker die richtigen Bahnen gewiesen zu haben. Im vorigen Jahre hatte Coutelle, gleichfalls im Centralgewerbeverein, eine Anzahl von Rüstungen ausgestellt, welche, für das neue Stadttheater in Krefeld bestimmt, mit historischer Treue, Geschmack und technischer Gediegenheit die Vorzüge der Wohlfeilheit und Dauerhaftigkeit vereinen. Diese Eigenschaften finden wir auch bei seinen neuen Arbeiten wieder. Einzelnen Kostümen, wie des Lohengrin, liegen Zeichnungen Grot Johanns zu Grunde, andere sind nach Vorbildern in der Bibliothek des Centralgewerbevereins gearbeitet. Das Kostüm des Gralritters lehnt sich im ganzen an das Hergebrachte an, wird jedoch, namentlich in der Form des Helmes, der Stilisirung des Schwanes auf Wams und Tartsche, den Anforderungen der Heraldik gerecht. Dasselbe gilt von der Rüstung Telramunds. Andere, wie der gediegene, prächtige Harnisch der Jungfrau von Orleans und zwei Stahlrüstungen sog. gotischer Form, sind nach Abbildungen in Viollet le Ducs „Dictionnaire" gearbeitet. Den Glanzpunkt der Sammlung bildet eine reich gravirte Rüstung spanischen Stiles, nach einem Originale des 16. Jahrhunderts. Nebendinge, wie Wehrgehänge, Sandalen, Sporen, sind mit derselben Sorgfalt und Treue behandelt wie die Hauptsache. Unter den Angriffswaffen fällt der geschweifte Kugelkorb eines Kriegers aus dem 17. Jahrhundert auf. Außer vollständigen Rüstungen finden wir ein kleines Arsenal von Einzelwaffen verschiedener Zeiten und Stile, Hellebarden, Dolche, Schwerter, Tartschen, Morgensterne, Karolingische Helme in ihrer sonderbaren Form, die an eine phrygische, mit einem zackigen Kamme besetzte Mütze erinnert, und sauber gearbeitete Kettenpanzer.

(Köln. Zeitg.)

M. B. **Aus Stuttgart.** In der Entwickelung unserer Kunstsammlungen ist ein weiterer Fortschritt zu verzeichnen. Die neue Aufstellung der Antikensammlung ist vollendet und konnte dem Publikum geöffnet werden. Diese Sammlung nimmt jetzt das Erdgeschoß des ganzen linken Flügels unseres Kunstgebäudes ein. Analog dem schon vor mehreren Jahren vollendeten rechten Flügel, welcher die moderne Plastik umfaßt, ist auch hier die Aufstellung eine möglichst chronologische. Der neue prächtige Saal enthält die Skulpturen der Blütezeit hellenischer Kunst; wir bemerken unter den Neuanschaffungen Skulpturen aus Olympia und Pergamon, die große Nische im Hintergrund des Saales schmückt die Statue der Pallas von Velletri. In einem früher zur Benutzung für Zwecke der Kunstschule dienenden Korridor sind jetzt die kleineren Antikaglien, Abgüsse pompejanischer Funde, recht übersichtlich aufgestellt. Die früher hier befindliche kleine Sammlung griechischer Vasen und kleiner Antikaglien in Original wurde der königl. Altertümersammlung überwiesen. Die Räumlichkeiten im oberen Stock des neuen Flügels werden erst im Laufe des Sommers ihrer Bestimmung übergeben werden können, darunter der neue Festsaal nebst einigen Künstlerwerkstätten. Der ganze Mittelbau des Gebäudes mit dem alten Festsaal wird für die Kupferstichsammlung eingerichtet, so daß es möglich wird, eine permanente Ausstellung dieser wichtigen Abteilung unseres Kunstinstituts eintreten zu lassen. — Unsere Altertümersammlung hat gleichfalls einige Bereicherungen erfahren, unter anderem prächtige Gobelins aus dem Schlosse zu Ellwangen und eine herrliche Thürverkleidung aus der Prälatur Ochsenhausen in Oberschwaben.

Denkmäler.

= tt. **Aus Stuttgart.** Am 21. März versammelte sich in Gmünd der Ausschuß für Errichtung eines National-denkmals auf dem Hohenstaufen. Architekt Mayer in Stuttgart hat einen Entwurf für das projektirte Denkmal ausgearbeitet, der großen Beifall fand. Man beabsichtigt, einen der Größe des Berges entsprechenden Bau in romanischem Stile zu errichten, in dem ein Kolossalstandbild Kaiser Wilhelms I. zu stehen kommen soll, das umgeben würde von den Gestalten Kaiser Friedrichs und seiner Paladine.

= tt. **Aus Hamburg.** Die Ausführung des auf der Reesendammbrücke zu errichtenden Kaiser-Wilhelm-Denkmals ist Professor Schaper übertragen worden. Das Modell, welches der Künstler für ein Honorar von 5000 M. hergestellt hat, ist gegenwärtig in der hiesigen Kunsthalle öffentlich ausgestellt und findet ungeteilten Beifall. Für das Standbild mit Einschluß des Granitsockels und der Aufstellungskosten ist ein Betrag von 185000 M. vereinbart. Die Kosten des vom Staate auszuführenden Unterbaues, der eine Verbreiterung der Reesendammbrücke bedingt, sind auf 75000 M. veranschlagt. Man hofft, das Denkmal in drei Jahren zur Aufstellung zu bringen.

Vom Kunstmarkt.

x. **Frankfurter Kunstauktion.** Im Museumsgebäude zu Frankfurt wird am 6. Mai von Rud. Bangel eine ansehnliche Sammlung von Gipsabgüssen antiker und moderner Skulpturen versteigert werden, welche aus dem Nachlaß des bekannten Kunstfreundes Antonio Vanni stammen. Der Katalog zählt 296 Nummern.

Zeitschriften.

Architektonische Rundschau. Heft 6.

Holzhäuser des 16. Jahrhunderts in Kaisersberg, aufg. von J. Cades. — Kiosk aus Eisen und Holz in Brüssel, entw. von Ph. Winckler. — Fürstl. Schwarzenbergsche Häusergruppe in Wien, erbaut von Alois Wurm. — Schloss Gorkau am Zobten. Umbau von W. Rhenius. — Eingebautes Wohnhaus in Karlsruhe, erbaut von Kempermann und Sleevogt. — Entwurf zu einer Grabkapelle von L. Theyer. — Villa Patumbah in Riesbach bei Zürich, erbaut von Chiodera & Tschudy.

Gewerbehalle. Liefg. 4.

Bilderrahmen aus dem Palaste Pitti in Florenz, aufg. von Fr. Miltenberger. — Entwurf zu einem Wohnzimmer von S. Bengesser. — Gitter aus Stift Stams in Tirol, aufg. von A. Vaclavik. — Büffett, entw. und ausgef. von Otto Fritzsche. — Scheide eines Weidmessers im königl. Museum zu Dresden, aufgen. von E. Hübner. — Schwertscheide eines Landsknechtsführers, desgl. — Tisch und Stühle, entw. von L. Theyer. — Point-Venise-Spitze. Flandrische Arbeit des 17. Jahrhunderts, aufgen. von A. Unger.

Gazette des Beaux-Arts. Nr. 382.

Alexandre Cabanel. Von G. Lafenestre. (Mit Abbild.) — Notes complémentaires sur quelques livres à figures vénétiens de la fin du XVe siècle. Von Duc de Rivoli. (Mit Abbild.) — Jean-Etienne Liotard et ses oeuvres. Von E. Humbert. (Schluss; mit Abbild.) — Le musée Poldi-Pezzoli à Milan. Von E. Molinier. — La gravure en couleurs. Von R. Portalis. — Les livres à gravures sur bois publiés à Ferrare. Von G. Gruyer. (Schluss; mit Abbild.) — Correspondance de Belgique. Von H. Hymans. — Beilagen: Étude pour la figure de Saint-Louis, enfant. Zeichnung von Cabanel, Heliogr. von Dujardin. — Vierge entourée de Saints, gravure italienne du XVe siècle. Heliogr. von Dujardin. — Madonna. Gemälde von Boltraffio im Museum Poldi-Pezzoli, radirt von P. Avril. — Gravure en couleurs de Demarteau d'après Boucher.

Blätter für Kunstgewerbe. 3. Heft.

Die deutsch-nationale Kunstgewerbeausstellung in München 1888. Von Dr. E. Leisching. — Umrahmung für einen Lehrbrief der Genossenschaft der Graveure in Wien. Entw. und gez. von W. Schulmeister. — Zinnschüssel, entw. und geätzt von A. Trötscher. — Communiongitter, entw. von F. Rumpelmayer, in Schmiedeeisen ausgeführt von V. Gillar. — Armlehnstuhl, entw. von R. Bakalowits, in Nussholz ausgef. an der k. k. Staatsgewerbeschule in Graz. — Pastorale in vergoldetem Silber und Bergkristall, 11. Jahrh.

— Geklöppelte Spitzenbesätze, ausgef. im Centralspitzenkurse in Wien.

Die graphischen Künste. 2. Heft.
Antoon van Dyck in der Liechtenstein-Galerie in Wien. Von W. Bode (Mit Abbild.) — Das Kronprinzenwerk. Von R. G. — Beilagen: Porträt eines ältlichen Mannes von Rubens, Radirung von W. Unger. — Grablegung Christi von Rubens, Holzschnitt von H. Scheu. — Italienischer Edelmann von van Dyck, Stich von R. Leemann. — Bildnis des Grafen Johann von Nassau von van Dyck, Holzschnitt von W. Hecht. — Männliches Bildnis von van Dyck, Radirung von W. Hecht.

Inserate.

Gemälde alter Meister.

Der Unterzeichnete kauft stets hervorragende Originale alter Meister, vorzüglich der niederländischen Schule, vermittelt aufs schnellste und sachverständigste den Verkauf einzelner Werke, wie kompl. Sammlungen und übernimmt Aufträge für alle grösseren Gemäldeauktionen des In- und Auslandes.

Berlin, W., Potsdamerstrasse 3. (17)

Josef Th. Schall.

HAMBURG AUSSTELLUNG

unter Beteiligung der Nachbarstädte Altona, Ottensen, Wandsbeck, Harburg

Vom 15. Mai bis Oktober 1889

Gewerbe und Industrie

Handels-**Ausstellung**

Kunst-**Ausstellung**

Gartenbau-**Ausstellung**

Soeben erschien in unserem Verlage:

Die Hauptwerke der Kunstgeschichte in Original-Photographien

nach den neusten Forschungen geschichtlich geordnet und mit biographischen und kunstgeschichtlichen Notizen versehen.

Mit beigesetzten Preisen, zu welchen die Blätter bei uns vorrätig sind.

8°. 20½ Bogen. Kalikoband.

Preis M. 3.50.

Das Werkchen, welches eine schon längst tief empfundene Lücke auszufüllen bestimmt ist, wird für Lehrer der Kunstgeschichte sowohl, wie für jeden, der sich für Kunst interessirt, ein unentbehrliches Nachschlagebuch werden.

Zu beziehen durch jede Buch- und Kunsthandlung, sowie durch die unterzeichnete Verlagshandlung.

Berlin, 1. April 1889. Hochachtend

Amsler & Ruthardt,
Kunsthandlung und Kunstantiquariat.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

[5. Auflage] **DER CICERONE** [1884]

Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens von **Jacob Burckhardt**. Fünfte, verbesserte und vermehrte Auflage. Unter Mitwirkung von Fachgenossen besorgt von **Wilhelm Bode**. 3 Bände. broch. M. 13. 50.; geb. in Calico M. 15. 50.

Kunsthandlung Hugo Grosser in Leipzig.
Vertretung und Musterlager von
Ad. Braun & Co., Phot. Anstalt in Dornach.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Die Hausfrau

von

Henriette Davidis

Nach dem Tode der Verfasserin bearbeitet von Emma Heine.

14. durchaus verb. Aufl. 1888.

Preis geb. M. 4. 50, in Prachtbd. m. Goldschn. M. 5. 50,

In 55000 Exemplaren verbreitet!

Vorrätig in allen Buchhandlungen.

Zweite Auflage.

Unentbehrlich für jeden

Kunstgewerbebeflissenen

ist das bei E. A. Seemann in Leipzig erschienene:

Handbuch der Ornamentik

von Franz Sales **Meyer**, 38 Bogen mit über 3000 Abbildungen.

9 Mark, geb. 10 Mark 50 Pf.

Ein Gemälde

von

Jaroslav Čermak

wird zu kaufen gesucht. Besitzer wollen gefälligst unter näh. Angabe des Gegenstandes und Preises ihre Adr. u. Chiffre **A. B. 10** i. d. Exp. d. Bl. niederlegen.

Zur Konfirmation!

Der Beruf der Jungfrau

von

Henriette Davidis

12. Aufl. 1888,

neu bearbeitet von H. S. unter Mitwirkung von Pfarrer Haug; fein geb. mit Goldschn. M. 3.80.

Verlag von **E. A. Seemann** in Leipzig.

Vorrätig in allen Buchhandlungen.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von August Pries in Leipzig.

24. Jahrgang. 1888/89.

Kunstchronik

Nr. 28. 18. April.

Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

Herausgeber:

Carl v. Lützow und Arthur Pabst

Wien, Theresianumgasse 25. — Köln, Kaiser-Wilhelmsring 22a

Expedition:

Leipzig: E. A. Seemann, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. Kühl, Jägerstr. 73.

Die Kunstchronik erscheint von Oktober bis Ende Juni wöchentlich, im Juli, August und September nur aller 14 Tage und kostet in Verbindung mit dem Kunstgewerbeblatt halbjährlich 6 Mark, ohne dasselbe ganzjährlich 8 Mark. — Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

Große Radirungen von William Unger.

Wie lang ist es denn her, ein Vierteljahrhundert nächstens, daß unser großer kleiner Freund mit dem ersten seiner Blättchen aus der Braunschweiger Galerie bescheiden vor das Publikum trat! Er hatte ganz im Verborgenen für T. O. Weigel jene vorzüglichen Faksimilestiche nach den Inkunabeln des deutschen Quattrocento geliefert, welche als Nachempfindungen längst verklungener Kunstformen und Ausdrucksweisen bewunderungswürdig sind. Er widmete sich dann der dankbareren Interpretation modernen Malerei. Ein Blatt nach Wislicenus, der „Sommer", zeigt den streng erzogenen Schüler Thäters. Aber es schimmert und leuchtet darin bereits eine Vorahnung des malerischen Ideals, das unserm Meister dann im Angesichte der alten Holländer in Braunschweig als sein Leitstern fürs Leben aufgehen sollte.

Wie sich dieses Leben und Schaffen in seiner staunenswerten Fruchtbarkeit seither gestaltet hat, brauchen wir unsern Lesern nicht auseinander zu setzen. Braunschweig, Kassel, Haarlem, Amsterdam, Wien, Berlin: eine Kette von Galerien bildet den glänzenden Schmuck dieser in unsern Tagen einzig dastehenden Künstlerlaufbahn.

Man glaubte den Kreislauf derselben als im wesentlichen abgeschlossen betrachten zu dürfen: da trat eine jener überraschenden Wendungen ein, welche das wahre Talent charakterisiren. Unger warf sich auf die Radirung in großen Dimensionen. Allerdings war er auch früher schon durch manche figurenreiche Werke moderner und alter Meister dazu gedrängt worden, über das hergebrachte Radirungsmaß hinauszugreifen. Die Blätter nach Makart, nach Rubens u. a. ließen das nicht anders zu. Jetzt aber bringt uns Unger große Blätter mit nur einer Figur. Diese bezeichnen eine neue Entwicklungsphase seiner Kunst. Das eine derselben reproduzirt den Heijthuysen von Frans Hals, das andere den sogenannten Wallenstein des van Dyck, beide in der Liechtensteinschen Galerie zu Wien. Die Rubenssöhne derselben Galerie sollen demnächst folgen.

Die Blätter sind sämtlich von H. O. Miethke in Wien bestellt, dem mit Unger seit Jahren innig befreundeten Kunstverleger, welchem wir bekanntlich u. a. auch die große Publikation über das Belvedere zu verdanken haben. Ein neuer Fall des verdienstlichen Eingreifens kunstsinniger Geschäftsmänner in die artistische Produktion und Publikation! Petit, Goupil und Sedelmeyer in Paris bieten dafür aus jüngerer Zeit die bekanntesten Beispiele. Wie viel bahnbrechende Talente sind schon durch sie ins rechte Geleis gebracht, wie viel Vorurteile gegen das Neue und Gewagte durch die von ihnen geschaffene vollendete Thatsache glücklich beseitigt worden! Das Wagnis liegt im vorliegenden Fall in der Kraftprobe des künstlerischen Stimmorgans, das bisher im kleinen Raum sich zu bewegen gewohnt war, und nun plötzlich im Weiten und Großen wirken soll. Ist die Radirung überhaupt im stande, diesen Sprung aus dem Intimen ins Massenhafte zu vollführen? Verliert sie nicht an Geist, was sie an Körperfülle gewinnt? Die Frage drängt sich auf, insbesondere vor den modernen Riesenradirungen, wie sie Herkomer, Stauffer-Bern,

Köpping u. a. uns geliefert haben. Auch das vollendetste dieser bewunderungswürdigen Blätter, die Köppingsche Radirung nach dem Greisenkopf von Rembrandt in der Dresdener Galerie, macht doch nur die Wirkung eines Virtuosenstücks. Der Radirer der „Staalmeesters" hat genug Beweise seiner staunenswerten Geschicklichkeit abgelegt. Wir möchten ihm stets als Nachdichter solcher Werke begegnen, welche — wie das unvergleichliche Gruppenbild der Amsterdamer Galerie — nicht nur an die Hand, sondern auch an Empfindung und Geist die höchsten Anforderungen stellen.

Ungers große Radirungen halten sich von allem äußerlichen Virtuosentum fern. Die reicheren Mittel, welche sie aufbieten, dienen der schärferen Charakteristik, der tieferen Erfassung des künstlerischen Vorbildes. Dem weichen, flüssigen, aristokratischen van Dyck schmiegt sich der Vortrag zart und fein detailirend an. Der kernige, gut bürgerliche, flotte Frans Hals wird in derberem Fortissimo wiedergegeben. Und nicht nur die malerische Gesamtwirkung, sondern auch Zeichnung, Modellirung und alle Einzelheiten der unbekleideten Form wie des Kostüms und des Beiwerkes tragen den Stempel der gewissenhaftesten Stiltreue und Genauigkeit. In der plastischen Wirkung der Gestalt feiert vor allem der tüchtige Zeichner seinen Triumph.

Von den Rubenssöhnen war bisher nur ein unvollendeter Probedruck ausgestellt. Wir können danach auch von diesem Blatte das Vorzüglichste erwarten. Unger hat erst kürzlich wieder in seinen Prachtblättern für das Berliner Galeriewerk vor der Welt den Beweis dafür abgelegt, daß er der blütenfrischen Farbigkeit und Lebensfülle des Rubens den gleichen Zauber abzugewinnen weiß, wie dem poesievollen Dämmerlichte Rembrandts, dem Volksdialekte des Frans Hals und dem feinen Welttone des van Dyck.

C. v. Lützow.

Yorks Ansprache an die ostpreußischen Stände (5. Februar 1813).

Historiengemälde von Otto Brausewetter.

Unter den monumentalen Geschichtsbildern vaterländischen Inhalts, die seit der Wiedererstehung des deutschen Reiches durch fürstliche Munifizenz wie durch den Patriotismus staatlicher und städtischer Körperschaften veranlaßt wurden, ist einem jüngst von Otto Brausewetter, Professor an der Kgl. Kunstakademie zu Berlin, vollendeten Ölgemälde sowohl durch seinen bedeutungsvollen Gegenstand als auch durch die ebenbürtige künstlerische Gestaltung ein hervorragender Rang gebührt. Eine 1886 von der ostpreußischen Ritterschaft zu Königsberg i. Pr. veranstaltete regere Konkurrenz verschaffte dem zuvor namentlich durch romantisch-historische Genrebilder rühmlich bekannten Künstler den ehrenvollen Auftrag, für den Sitzungssaal des dortigen Landeshauses den wichtigsten Moment aus jenem denkwürdigen Generallandtag zu verewigen, der in den Büchern der Geschichte als der glorreiche Beginn der deutschen Freiheitsbewegung verzeichnet steht. General York, der kurz zuvor durch den kühnen Schritt der Konvention von Tauroggen eine so entscheidende Wendung der Verhältnisse zu Gunsten der deutschen Sache herbeigeführt, bildet naturgemäß wie in Wirklichkeit so auch in Brausewetters Komposition den beherrschenden Mittelpunkt. War er es doch, in welchem alle den rettenden Mann der That verehrten, der unbekümmert um sein eignes Los dem korsischen Welteroberer die Heeresfolge gekündigt und Deutschlands Geschicke durch Einleitung des russischen Bündnisses in neue, verheißungsvolle Bahnen gelenkt hatte. Und so jubeln sie ihm denn begeistert zu, die Vertreter der durch das Kriegselend aufs äußerste heimgesuchten Grenzmark, mit freudigem Opfermut bereit, Gut und Blut zum Wohl des geliebten Vaterlandes darzubringen und dem Entwurf einer allgemeinen Landesbewaffnung zuzustimmen, den der Lieblingsschüler des genialen Scharnhorst, ganz in dessen Geist konzipirt, ihnen vorlegte.

Die Aufgabe, den berühmten Kriegshelden mit gebührendem Nachdruck als die Seele der stattlichen Versammlung zu kennzeichnen, hat der Künstler, man darf wohl sagen, in vollendeter Weise zu lösen gewußt. Dem Beschauer voll zugewandt, steht der in der harten Schule des Lebens gestählte Fünfziger inmitten der mit Auge und Ohr an ihm hängenden Versammlung, die Verkörperung unbeugsamer Thatkraft und Entschlossenheit, mit der erhobenen Rechten das Gewicht seiner eindringlichen Worte verstärkend. Die Art und Weise, wie sich die Wirkung derselben in den Mienen und Bewegungen der Anwesenden widerspiegelt, ist dem Maler in einem Grade gelungen, für den im Hinblick auf die zu bewältigenden Schwierigkeiten kein Lob zu hoch erscheint. Die allgemeine Spannung und Erregung, die bei einigen an religiöse Andacht grenzt, die feurige Begeisterung, die uns namentlich aus den Augen der jüngeren Männer entgegenleuchtet, die beredten Bewegungen der Hände, die sich hier krampfhaft ballen, dort inbrünstig falten, hier unwillkürlich ans Ohr, dort zum Zeichen überzeugungsvoller Zustimmung auf die Brust legen — das alles beruht auf einem Schatze schärfster und tiefster Beobachtung und hält sich, was ein schwer wiegender Vorzug ist, vollständig frei von allem Phrasenhaften und Theatralischen, das auch nur leise gestreift eine Fälschung des kernig schlichten ostpreußischen Volks-

charakters bedeuten würde. Glaubhaftig und wahr wirkt alles und jedes in seiner ungeschminkten Ursprünglichkeit, — ist doch die Heimat dieser Gestalten auch die des Künstlers, der hier in jedem Zuge Selbsterschautes wiedergiebt.

Was das Kostümliche betrifft, so sind die Vorteile, welche die winterliche Tracht in ihrer malerischen Mannigfaltigkeit darbot, in glücklichster Weise ausgebeutet, so daß auch in dieser Hinsicht ein voll befriedigender Eindruck erzielt ist.

Neben seiner künstlerischen und patriotischen Bedeutung erhält das Gemälde noch besonderen Wert durch die zahlreichen Porträtgestalten, die Brausewetter auf Grund der vorhandenen Bildnisse mit liebevollster Sorgfalt durchführte und die bei dem durch die zwei Fenster des in seinem damaligen Zustand wiedergegebenen Raumes voll einfallenden Tageslicht durchweg zu unverkürzter Geltung gelangen. Die 39 porträtgetreu dargestellten Teilnehmer der Versammlung, unter denen außer den ersten Adelsfamilien der Provinz eine Reihe bürgerlicher und bäuerlicher Elemente vertreten sind und für welche, beiläufig bemerkt, seitens des Landesdirektors eine Denkschrift geplant ist, mögen hier auch mit Namen aufgeführt werden, da sie zum Teil sogar als Märtyrer der großen Zeit, allesamt aber als kühngemute Bahnbrecher einer glorreichen Zukunft im Gedächtnis der Nachwelt fortzuleben verdienen: Graf Ludwig Dohna-Brunau, der in Ausübung seiner Pflicht bei Inspizirung der Lazarette vom Typhus befallen hingerafft wurde, Landrat von Hippel, der im Gefecht vor Danzig seinen Tod fand, Heidmann, der Oberbürgermeister von Königsberg, den Arbeit und Sorge für die Stadt noch im selben Jahre ins Grab brachten, ferner der Protokollführer Justizrat Schelz, von Knobloch-Bärwalde, Geh. Justizrat von Brandt, Graf Kalnein-Kilpis, Graf Schlieben-Gerdauen, Fademrecht-Marienburg, Dr. Horn, zweiter Bürgermeister von Königsberg, Kist-Powunden, Kammerpräsident von Schimmelpfennig, Staatsminister Graf Alexander Schlobitten, Kammerherr von Rosenberg-Gruczynski, Graf Dohna-Schlobien, Graf Lehndorf-Steinort, Generallandschaftsdirektor von Krafft, von Bardeleben-Rienau, Bürgermeister Lilienthal, Baron von Buhl, Registrator Pampe, Speichert-Elbing, Graf Lehndorf-Warglitten, Luttenkroth-Tilsit, Graf Sierakowski-Waplitz, Graf Rittberg-Stangenberg, Negoziant Zimmermann-Königsberg, Landschaftsrat von Brandt, Surau-Mehlsait, von Gostkowski, Kalkulator Ziehe-Drygallen, Oberamtmann Söppliedt-Uderwangen, Negoziant Rosenow-Graudenz, Graf Eulenburg-Prassen, von Kannacher, Oberamtmann Bergau, Bürgermeister Forster-Memel, Superintendent Keber und Graf Klinkowström-Korklack.

Das großartig konzipirte und technisch-meisterhafte Gemälde, von welchem, beiläufig bemerkt, die Berliner Photographische Gesellschaft eine Reproduktion vorbereitet, geht demnächst aus dem Atelier des Künstlers nach Königsberg, um dann voraussichtlich zur nächsten akademischen Ausstellung nach Berlin zurückzukehren, wo es ohne Zweifel die deutsche Historienmalerei glänzend repräsentiren wird.

P. —d.

Korrespondenz.

Budapest, Mitte April 1889.

Die monumentale Architektur in der ungarischen Hauptstadt kann sich nur langsam entwickeln. Erst in meinem letzten Briefe berichtete ich über den Fortgang der Ofener Königsburg, deren Ausbau durch die Munifizenz des Königs gesichert ist. Auch an prachtvollen Privatpalästen ist Budapest nicht arm; aber neben den Profanbauten beansprucht nun auch die so rasch sich entwickelnde Hauptstadt eine Kirchenbaukunst, die den künstlerischen Anforderungen entsprechen soll.

Der Bau der Basilika in der Leopoldstadt zu Pest, der seit so vielen Jahren betrieben wird, krankt noch immer am alten Übel: der Geldmangel scheint unüberwindbare Hindernisse zu bereiten. Es scheint, daß auch die mächtige Geldquelle der Basilikalose nicht gründlich zu helfen im stande ist. Erst in einer jüngst abgehaltenen Sitzung des Baukomitees hat der Sektionsrat Emerich von Szalay erklärt, daß das Unterrichtsministerium aus dem Fonds der Basilikalose für die schon lange im Bau begriffene Basilika noch 124000 Fl. geben kann; damit wäre aber der Fonds erschöpft. Und gerade das ist das Übel; denn zur Verwirklichung des diesjährigen Programms, zur Vollendung der großen Kuppel, benötigt man 249752 Fl. 76 Kr., und als städtische Deckung sind bloß 89324 Fl. 18 Kr. vorhanden; folglich ist das Defizit (160428 Fl. 58 Kr.) größer als die von der Regierung zu erwartende Deckung. Im übrigen hat das Komitee den Architekten Nikolaus Ybl ersucht, er solle für die nächsten drei Jahre ein Programm und einen Kostenüberschlag ausarbeiten, um zu erfahren, was die ganze äußere Vollendung der Kirche kostet.

Trotz dieser ungünstigen Verhältnisse will man in der Elisabethstadt ebenfalls eine neue, schöne, monumentale Kirche bauen, zu der die Idee schon lange reift. Mit einer Ausdauer und Zähigkeit sondergleichen wurden die Vorarbeiten seit Jahren eingeleitet, und eine ansehnliche Summe sichert auch den günstigen Erfolg. Die jetzige kleine Pfarrkirche dieses Bezirkes, die bloß 26000 Fl. gekostet, wurde

nur provisorisch erbaut. Die Hauptstadt nimmt jährlich für die neue, große Kirche 25000 Fl. in das Budget auf; bisher sind 183939 Fl. 54 Kr. deponirt, welche Summe verzinst ist. Der Fürst-Primas schenkt das Grundstück im Werte von 40000 Fl. In der letzten Sitzung des provisorischen Komitees hat der Präsident, Vizebürgermeister Karl v. Gerlóczy, angeregt, daß man zu Gunsten des Baues der großen monumentalen Kirche jetzt schon die ersten Schritte machen möge, zumal — da die Hauptstadt jährlich 25000 Fl. hergiebt — bis die Kirche äußerlich fertig wird, macht der Fonds rund 400000 Fl. aus. Da außer dieser Summe auch auf die Opferwilligkeit der Bürger des Bezirkes gerechnet werden kann, wurde beschlossen, das ständige Komitee zu erwählen, die Konkurrenz auszuschreiben und die beste Arbeit mit 3000 Fl. zu belohnen.

Durch die infolge des im letzten Brief erwähnten Raummangels in der Bildergalerie des Museums notwendig gewordene Umgestaltung ist eine Anordnung entstanden, die viel günstiger ist als zuvor. Die neue Einrichtung sehen wir schon im Korridor des Einganges, wo die plastischen Werke ausgestellt sind, darunter die Porträtbüsten von Karl Markó senior, Michael v. Munkácsy und Michael v. Zichy, die bisher im Bildersaal waren. Der erste Saal, der die Kopien älterer bedeutender Werke enthielt, ist durch die Neuordnung reicher geworden. In der Mitte des Saales sind auf großen Gestellen die biblischen Originalgemälde und Kopien des achten Saales placirt. „Die Flucht der heil. Familie nach Ägypten" von Anton Ligeti und „Golgatha" von Arpád Feszty kamen auf ein Gestell des dritten, sogen. Markó-Saales. Die Genrebilder: „Osterprozession" von Ludwig Ebner und „Heiß" von Géza Peske sind im vierten, hingegen Silvio Rotta's „Galeerensträflinge" und Josef Wengleins schöne Landschaft im fünften Saal. Auf dreieckigen Gestellen des achten Saales befinden sich die Handzeichnungen und Aquarellen, so auch zwei reizende Aquarellen von Nintersaut. Die mühsame Anordnung traf der treffliche Kustos Anton Ligeti.

Die Gesellschaft für bildende Kunst hat einer Ehrenschuld gegenüber dem leider zu früh verstorbenen Bildhauer Adolf v. Hußár Rechnung getragen, indem sie beschlossen hat, das Grab des Künstlers mit einem Denkmal zu schmücken. Es wurde eine Konkurrenz ausgeschrieben und die ungarischen Bildhauer haben sich zahlreich daran beteiligt, indem dreizehn Konkurrenzarbeiten eingelangt sind. Mit Freude konnte das Komitee der Gesellschaft konstatiren, daß sämtliche eingetroffenen Werke wertvoll und künstlerisch ausgeführt sind, weshalb auch die Prüfung der Werke und die Zuerteilung der Preise eine genaue, gewissenhafte und längere Besichtigung beanspruchte. Den ersten Preis, das heißt den Auftrag zur Ausführung des Grabdenkmals, erhielt Julius Donáth einstimmig und den zweiten Preis (100 Fl.) gleichfalls einstimmig Karl Senyei. Die Skizze Donáths stellt eine Parze dar, die sich an das Kreuz lehnt und den Faden des Lebens durchschneidet.

Auf Antrag des Akademikers Anton v. Zichy hat sich im Schoße der Hauptstadt eine sehr bemerkenswerte Bewegung geltend gemacht. Es handelt sich um die Gründung einer bürgerlichen Porträtgalerie, in der alle jene Bürger verewigt werden sollen, die sich um den Staat und die Hauptstadt hervorragende Verdienste erworben haben, wodurch den Künstlern wieder genug Beschäftigung gegeben würde. Der Anfang wurde mit den Porträts von Stefan Szilágyi, Ignaz Havas und Konstantin Röck gemacht, welch letzterer sein bedeutendes Vermögen von vielen Hunderttausend Gulden künstlerischen, wissenschaftlichen und wohlthätigen Zwecken hinterlassen hat. Der Bruder des Röck verzichtete auf seinen Pflichtteil, da er ebenso reich und ohne Nachkommen dasteht und sein Vermögen gleichfalls denselben Zwecken widmen wird. Ein bedeutender Teil des Geldes kommt den Künstlern zu gute. Dennoch wurde bloß das Porträt des Verstorbenen angefertigt, da beschlossen ward, daß die Porträts lebender Bürger nicht aufgenommen werden können. Jedes Mitglied des Komitees kann zwar die Verewigung irgend eines verdienstvollen Bürgers beantragen, aber die Generalversammlung kann nie sofort darüber beschließen, sondern erst nach drei Monaten, und auch dann durch geheime Abstimmung, woran stets wenigstens hundert Komiteemitglieder teilnehmen müssen.

Ein früherer Antrag Zichy's geht dahin, daß die Büsten berühmter Ungarn in kleinem Maßstabe ausgeführt und vervielfältigt werden sollen, damit sie in die bürgerlichen Wohnungen Eingang finden. Der Antrag wurde seiner Zeit auch angenommen und teilweise durchgeführt. Bei der letzten Sitzung hat der Bildhauer Josef Róna die kleinen Büsten des Freiherrn Josef von Eötvös und Grafen Julius Andrássy vorgelegt, von denen die erstere als nicht gelungen nicht angenommen, letztere hingegen behufs Verbesserung zurückgegeben wurde. — Das Komitee hat endlich beschlossen, daß sich ein jeder Bezirk der Hauptstadt durch zwanzig statt zehn Glieder verteten lassen solle, wahrt jedoch vollständig die Integrität des fachmännischen Einflusses.

Die diesjährige Generalversammlung des Museumvereins in Siebenbürgen wird mit einer schönen Feierlichkeit verbunden sein. Bei dieser Ge-

legenheit wird das aus Carraramarmor hergestellte Monument des Grafen Emerich v. Nikó enthüllt, der der Begründer des Museumvereins war. Das Monument steht auf einem Sockel aus siebenbürgischem Granit und wird gegenüber dem Museum im Garten desselben in Klausenburg aufgestellt. Die Inschrift desselben wird erst jetzt festgesetzt. Das Kunstwerk, über das ich gelegentlich der Enthüllung eingehender berichten werde, ist eine Arbeit des Bildhauers Freiherrn Nikolaus von Vay, der auch das schöne Monument Franz Deáks in Zala-Egerßeg in Ungarn machte, wo der große Staatsmann das erste Mal in den Reichstag gewählt wurde und somit seine politische Karriere begann.

Einem früheren Beschluß entsprechend, in dem städtischen Sitzungssaal zu Arad die Porträts berühmter Männer zu verewigen, hat man den Maler Ernst Veres in Kecskemét beauftragt, die Porträts von Ludwig Kossuth, Graf Stefan Széchenyi und Franz Deák zu malen. Veres ist mit der Arbeit nunmehr fertig; die Bilder sind sehr gut gelungen und werden demnächst enthüllt.

Die hinterlassenen Bilder und Skizzen des verstorbenen Malers Géza v. Mészöly, die vor kurzer Zeit im Wiener Künstlerhause ausgestellt waren, sind nun hier ausgestellt gewesen. Das Publikum zeigte bei dieser Gelegenheit ein hier noch nie dagewesenes Interesse, welcher Umstand genügend beweist, daß das tiefe poetische Gemüt des leider zu früh verstorbenen Künstlers eine allgemeine Sympathie erweckt. War doch der Künstler eine auch im Auslande hochgeschätzte künstlerische Kraft! Etwa 300 Bilder und Skizzen waren ausgestellt, und das Publikum kaufte an den ersten drei Tagen 83 Stück Mészöly-Bilder, von denen der Unterrichtsminister zwei Stück für das Nationalmuseum erwarb. Wie lebhaft sich das Publikum für den Künstler interessirt, beweist am besten, daß die Ausstellung Mitte Februar eröffnet wurde, und bis zum 20. desselben Monats wurden schon 115 Bilder verkauft. Ende Februar war nur noch eine geringe Zahl dieser Gemälde zu haben, da jeder getrachtet hat, sich ein Andenken zu erwerben, ein Andenken, das in diesem Fall einen namhaften künstlerischen Wert hat.

Aber auch die ausgestellten Bilder der übrigen Künstler kamen dabei nicht schlecht weg; denn durch die Mészöly-Ausstellung schien die Kauflust überhaupt gesteigert. So wurden verkauft: „Madonna" von Otto Baditz (an den Grafen Julius Károlyi), „Italienische Landschaft" von Karl Telepy, „Der Csorbaer See" von Josef Molnár, „Trauben" von Cölestin Pallya 2c. Leda.

Bücherschau.

H. H. **Die Hauptwerke der Kunstgeschichte in Originalphotographien.** Ein soeben von der Kunsthandlung Amsler & Ruthardt herausgegebenes Verzeichnis der „Hauptwerke der Kunstgeschichte in Originalphotographien" (X und 283 S. nebst 28 Seiten Indices; 8°. Berlin 1889) kommt einem allgemein und dringend gefühlten Bedürfnisse entgegen und wird jedem, der sich mit kunstwissenschaftlichen Studien befaßt, höchst willkommen sein. Nicht minderen Dank wird der Katalog bei Vorstehern von kunstwissenschaftlichen Apparaten ernten, — billig und bequem können fortan die wichtigsten Kunstwerke in Originalaufnahmen beschafft werden, während bisher häufig kaum festzustellen war, ob und wo und wofür diese oder jene Photographie eines Gebäudes, eines Gemäldes oder einer Zeichnung, eines plastischen Werkes zu erlangen wäre. Das Buch zerfällt in drei Abteilungen, welche jedesmal bis in die Gegenwart führen. Die Malerei, mit der altchristlichen Kunst beginnend, bietet 1339 Nummern; die Bildhauerkunst, an deren Spitze das Löwenthor steht, zählt 410 Nummern; die Baukunst endlich stellt in 677 Blättern ihre Entwickelung vom sog. Poseidontempel von Pästum bis zum Schloß von Schwerin und zum Palais des Trocadero dem Studium zur Verfügung. Ein Künstler- und ein Ortsverzeichnis erleichtern das Auffinden; die Größe ist überwiegend ungefähr 18,24 cm, den Blättern (mit Ausnahme der Braunschen, unaufgezogen) der Preis stets beigefügt. Zur Bequemlichkeit derjenigen, welche die Kunstgeschichte dilettantisch betreiben, ist jedem Künstler eine kurze biographische Note beigefügt, welche stets auf der Höhe der heutigen Forschung steht. Kurz — nichts ist versäumt und vergessen! Daß ein derartiges Verzeichnis nicht gleich das erste Mal vollständig gelingt, leuchtet Billigdenkenden ein und schließt keinen Vorwurf in sich. Stiefmütterlich ist vor allem die vorchristliche Kunstentwickelung behandelt: die pompejanischen Bilder sind gar nicht vertreten; ebenso fehlt die ägyptische und die assyrische Kunst ganz. Auch darüber mag man hier und da streiten, ob wirklich immer die „Hauptwerke" aufgenommen sind; doch liegt das zum Teil auch daran, daß dieselben in passenden Photographien noch nicht vorhanden sind: so z. B. die wunderbar verkürzten Riesenengel von Melozzo da Forli, u. a. m. Doch das sind Kleinigkeiten, die gegen den handgreiflichen Nutzen, welchen der Katalog überall mit sich bringt, völlig verschwinden. Die Kunsthandlung Amsler & Ruthardt, deren unverdrossene Thätigkeit das Büchlein herausgegeben hat, verdient den herzlichsten Dank aller Kunstforscher und Kunstfreunde, — möge der Katalog die allgemeinste Verbreitung finden; an warmer Anerkennung wird's ihm nirgends fehlen!

Die Schatzkammer und die Kunstsammlung im lateranensischen Augustiner Chorherrnstift Klosterneuburg. kl. 4°. 244 S. Wien, im Verlage des Stiftes. 1889.

Illustrirter Katalog der Ornamentstichsammlung des k. k. Oesterreichischen Museums für Kunst und Industrie. Erwerbungen seit dem Jahre 1871, bearbeitet von Franz Ritter. gr. 8°. Wien, Waldheim. 1889.

□ Zu den wichtigsten Bestrebungen der neueren Kunstgeschichte gehört zweifellos das geordnete Verzeichnen der an bestimmten Orten befindlichen Denkmäler. Denn der Ueberblick über das Vorhandene ist kaum in irgend einer Wissenschaft so schwierig, wie in der jungen Disziplin der neueren Kunstgeschichte, die auch in dieser Beziehung ihrer älteren Schwester, der klassischen Archäologie, heute noch nachsteht. Begrüßen wir also neben den kunstgeschichtlichen Untersuchungen auch jene Arbeiten mit Freude, die sich im wesentlichen auf dem Gebiete der Museographie bewegen! Die beiden Arbeiten, die uns hier vorliegen, gehen sogar über das einfache Beschreiben und Verzeichnen gelegentlich weit hinaus, was insbesondere von dem Klosterneuburger Katalog gilt, als dessen Autoren W. Boeheim, A. Ilg, J. Sebald und M. v. Weittenhiller zu nennen sind, obwohl sie nicht auf dem Titel stehen. Die Genannten haben viel Zeit und Mühe auf die von dem kunstsinnigen Prälaten Ubald Kostersitz in jeder Weise geförderte Neuaufstellung der Kunstschätze des Museums verwendet. Heute findet man die ehemals etwas vernachlässigte Kunstsammlung in mehreren hellen Sälen geschmackvoll und sauber aufgestellt. In einnehmender äußerer Form giebt sich auch der neue Katalog, der in vier

Hauptstücken nicht nur die „Kunstsammlung“, sondern auch die Schatzkammer und die zahlreichen Waffen und Siegel behandelt. In der Kunstsammlung sind etwa 100 Gemälde zu finden, worin aber die eigentliche Gemäldesammlung des Stiftes, von der wir gelegentlich sprechen wollen, nicht mit inbegriffen ist. Unter den Gemälden, die der Katalog beschreibt, sind vielleicht jene Bilder die wichtigsten, deren eines mit dem Namen RVELAND bezeichnet ist. Eine ganze Reihe von Autoren hat sich schon mit diesen Tafeln beschäftigt. Der neue Katalog nennt den Meister Wolfgang Rueland und stellt gewissenhaft und in kritischer Weise die Litteratur über ihn zusammen. Unter den plastischen Werken des Museums heben wir einige gute alte Wiederholungen von Werken des Giovanni da Bologna hervor und eine charaktervolle kleine Reiterfigur, die nach Th. Frimmels Angabe dem Kreise des Andrea Riccio zugeteilt wird. Unter den Goldschmiedearbeiten in Klosterneuburg sowie unter den andersartigen kunstgewerblichen Gegenständen findet sich eine Menge von solchen, die interessante Marken, Namen und Zeichen aufweisen, was im Katalog mit dankenswerter Sorgfalt verzeichnet wird. Es fehlt hier an Raum, auf alles Bemerkenswerte hinzuweisen. — Angesichts des überaus reichhaltigen Ritter'schen Verzeichnisses der seit 1871 erworbenen Ornamentstiche des Oesterreichischen Museums kann ebensowenig auf einzelnes eingegangen werden. Mit dem allgemeinen Lob aber, daß hier eine vorzügliche Arbeit von fachkundiger Hand vorliegt, wollen wir nicht zurückhalten. Ritters Katalog tritt dadurch in auffallenden Gegensatz zu einem gleichzeitig vom Museum ausgegebenen „Rückblick auf die Geschichte“ dieses Instituts, einer Publikation, die an Oberflächlichkeit nichts zu wünschen übrig läßt. Dagegen ist die Veröffentlichung über die Ornamentstichsammlung eine der Wissenschaft würdige Arbeit, welche vielen Lesern Freude und Nutzen bringen wird. Ritters Buch wird bald in aller Händen sein. Sollte hier einer vereinzelten Emendation Platz gegönnt werden, so möchte ich hinsichtlich des Monogrammisten H F (aneinander gerückt) von 1518 bemerken, daß er offenbar nicht als Ambrosius Holbein zu deuten ist, wie es auf Seite 88 des Kataloges geschieht, sondern als Hans Fries, dessen Monogramm man u. a. auf einem Gemälde des interessanten Meisters in der Wiener akademischen Galerie kennen lernen kann.

Franz Wickhoff, Ueber die Zeit des Guido von Siena. Separatabdruck aus den Mitteilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung. Band X, 1889.

* Eine Studie, welche die vielbesprochene Frage zu endgültiger Lösung bringt. Der erste Abschnitt, rein paläographisch, behandelt das Auftreten der gotischen Majuskel in Italien; durch eine Reihe vom Autor gesammelter und sorgfältig faksimilirter Steininschriften sowie Schriftproben aus älteren und gleichzeitigen Bullen werden Milanesi's seinerzeit ausgesprochene und oft wiederholte Bedenken gegen die Richtigkeit der Jahreszahl 1221 behoben, und die Form derselben, sowie der ganzen Inschrift des Bildes als vollkommen zeitgemäß nachgewiesen. Ein zweiter Abschnitt richtet sich gegen die Einwürfe, welche aus Vasari's Darstellung von der Entwickelung der italienischen Malerei im Leben des Cimabue geholt wurden. Wickhoff erläutert die Entstehung dieser Vita Stück für Stück, zeigt wie sich in den Kommentarien der Göttlichen Komödie an die bekannten Verse über Cimabue zuerst eine novellistische Biographie, dann ein vollständig frei erfundener Katalog der Werke schloß, welche beide von Vasari aufgenommen und in seiner Weise verschönert wurden: eine neue Art Vasari zu kritisiren, die sich nicht auf Berichtigung des einzelnen beschränkt, sondern eine genetische Entwickelungsgeschichte seiner Fabeln zu geben versucht. Das Resultat ist, daß wir außer dem Johannes im Tribunenmosaik zu Pisa kein irgendwie beglaubigtes Werk des Cimabue besitzen, die ihm zugeschriebenen im Gegenteile aus verschiedenen Zeiten herrühren. Die Zuweisung der Madonna Rucellai an Duccio di Buoninsegna dürfte Widerspruch erfahren. Der Schluß präzisirt die Stellung von Guido's Bild in der Kunst des Ducento. Die Datirung der Malereien im Chorhaupt der Oberkirche von Assisi auf [illegible] ist dabei beachtenswert. — Auch aus dem neunten Bande der „Mitteilungen des Institutes für österreichische Geschichtsforschung“ liegt uns der Separatabdruck einer Abhandlung desselben Autors vor, unter dem Titel „Die monasteria bei Agnellus“. Hier wird, anknüpfend an die Bedeutung dieses Wortes in Agnellus' Biographien der Bischöfe von Ravenna, zum erstenmal die älteste Form der städtischen Klöster im Abendlande aufgehellt, die Einrichtung dieser Atrienklöster, die in den Vorhöfen der großen Basiliken lagen, beschrieben, und ihr Vorkommen in Hippo, Tours, Ravenna und Rom erwiesen: ein Beitrag zur Geschichte der altchristlichen Architektur, der nach manchen Seiten Ausblicke gestattet. Sickel konnte in den Prolegomena zum „Liber Diurnus“ (II, 30) schon davon Gebrauch machen.

Su. **Die königlichen Sammlungen in Dresden** haben einen vortrefflichen „Führer“ erhalten in einem 273 Seiten starken Kleinoktavbändchen, das für 1 Mark verkauft wird. Herausgeberin ist die Generaldirektion der königl. Sammlungen. Eine kurze Geschichte der Sammlungen und eine Beschreibung der Gebäude, in denen sie untergebracht sind, gehen dem eigentlichen Führer voraus, der zunächst die verschiedenen Sammlungen des Zwingers öffnet und erläutert: die Gemäldegalerie, das Kupferstichkabinet und die Gipsabgüsse. Danach kommt das „Grüne Gewölbe“ und das „Münzkabinet“ im königl. Schlosse an die Reihe, ferner das Museum Johanneum mit der Gewehrgalerie, der Porzellansammlung u. s. w., endlich das Japanische Palais mit der Antikensammlung und der königl. Bibliothek.

Konkurrenzen.

In der Konkurrenz um ein Kaiser-Wilhelm-Denkmal für Elberfeld hat Professor Gustav Eberlein in Berlin den ersten Preis erhalten. Die Entscheidung darüber, ob derselbe in der Ausführung des Denkmals oder in der Summe von 4000 M. bestehen wird, hängt vom Komitee ab. Außerdem haben Preise von 2000 M. Professor Calandrelli in Berlin, von 1000 M. die Bildhauer Kruse und W. Schott in Berlin, Janssen und Düshaus in Düsseldorf und Neumann in Rom erhalten.

x. **Preisausschreiben für eine Brunnenfigur der Gerechtigkeit.** Die Tiedgestiftung in Dresden erläßt soeben eine Einladung zu einem Wettbewerb, dessen nähere Bestimmungen aus einer Anzeige in der heutigen Nummer dieses Blattes zu ersehen sind.

Personalnachrichten.

Prof. R. Kekulé, welcher zum Direktor der Abteilung der antiken Skulpturen im Berliner Museum ernannt worden ist, ist zugleich als Honorarprofessor der Archäologie in den Lehrkörper der Berliner Universität eingetreten.

*** **Der Landschaftsmaler Julius Jacob**, Lehrer an der Königl. Technischen Hochschule zu Berlin (Charlottenburg), und der Genremaler E. Henseler, Lehrer am Königlichen Kunstgewerbemuseum und an der Königlichen Technischen Hochschule zu Berlin, haben den Professortitel erhalten.

Anläßlich des 25jährigen Bestehens des österreichischen Museums für Kunst und Industrie in Wien hat der Kaiser gestattet, daß dem Direktor der genannten Anstalt, Hofrat Jakob von Falke, und dem Direktor der Kunstgewerbeschule des Museums, Hofrat Joseph Storck, die kaiserliche Anerkennung ausgesprochen werde; weiter hat der Kaiser aus demselben Anlaß verliehen: den Orden der Eisernen Krone dritter Klasse dem Vizedirektor des Museums, Regierungsrat Bruno Bucher, und das Ritterkreuz des Franz-Joseph-Ordens den beiden Professoren der Kunstgewerbeschule Hermann Herdtle und Oskar Beyer.

x **Der Maler Elias Delaunay** ist an Stelle des verstorbenen Cabanel zum Professor und Ateliervorstand an der Pariser Kunstschule ernannt worden.

Kunst- und Gewerbevereine.

tt. **Heidelberger Schloßverein.** Die Forschungen Schönherrs über das Leben und Wirken Alexander Colins sind jetzt in den Mitteilungen des genannten Vereins erschienen, in denen außerdem eine Besprechung des 1888 aufgefundenen Planes der Stadt Heidelberg vom Jahre 1622 enthalten ist. In der Generalversammlung des Vereins legte Bauinspektor Koch eine Zeichnung vor, die er nach den wiederaufgefundenen alten Wandgemälden im Bibliothekbau

des Schlosses angefertigt hatte. An den geschlitzten Baretten der Männer und den pelzbesetzten Schauben hat man eine Bestätigung der bisherigen, auf technische Merkmale gestützten Schätzung vom Alter des Gebäudeteiles, denn diese Bekleidungsstücke kommen nicht vor den zwanziger Jahren des 16. Jahrhunderts vor und verschwinden schon nach sehr kurzer Zeit wieder.

Sammlungen und Ausstellungen.

„ **Für die Königl. Gemäldegalerie in Dresden** ist das Gemälde von Michael Munkacsy „Christus am Kreuz“ erworben worden, ein im Jahre 1882 gemaltes Hochbild, welches den sterbenden Heiland, von den drei Marien, Johannes und einem anderen Jünger betrauert, darstellt. Wie Direktor Prof. K. Woermann im Dresdener Journal mitteilt, ist diese Gruppe von Munkacsy, nur wenig verändert, aber beträchtlich verkleinert, zwei Jahre später, 1884, in seine große Darstellung des ganzen Kalvarienberges mit den drei Kreuzen aufgenommen worden, welche, auf Grundlage des für Dresden erworbenen Bildes, als Gegenstück zu dem „Christus vor Pilatus“ bestellt und von dem jetzigen Generalpostmeister der Vereinigten Staaten, Wanamaka, mit diesem letzteren Bilde seiner Vaterstadt Philadelphia zum Geschenk gemacht wurde.

x. **Das Centralgewerbemuseum in Düsseldorf** hat Aussicht, sich auf einem eigenen Grundstück häuslich einzurichten, das die Stadt Düsseldorf zur Versteigerung stellen dürfte, sobald der Staat und die Provinzialverwaltung den zur Ausführung des Baues erbotenen Zuschuß von 100000 M. bewilligt haben werden.

„ **Die vorjährige Weltausstellung in Brüssel** hat mit einem Defizit von 400000 Frs. abgeschlossen. Die Aktionäre dieses Grand concours international erhalten 60 Proz. des eingezahlten Kapitals zurück.

„ **Dem Direktorium der deutsch-nationalen Kunstgewerbeausstellung 1888 in München** hat der Prinzregent behufs Deckung des Defizits einen Beitrag von 20000 M. zugewendet, hierbei von der Voraussetzung geleitet, daß der weiter noch verbleibende Rest des Defizits dann durch freiwillige Spenden werde gedeckt werden.

Neubauten.

„ **Bau eines Museums in Lüneburg.** Von der durch den Präsidenten des königl. Staatsministeriums bewilligten Beihilfe für den Bau eines Museumsgebäudes von 100000 M. ist die erste Rate von 25000 M. an den Magistrat von Lüneburg bezahlt worden.

Vermischte Nachrichten.

= tt. **Das neue Gebäude des Polizeipräsidiums in Berlin** am Alexanderplatze wird an seiner Fassade einen Statuenschmuck erhalten. Der Auftrag zu demselben ist an drei Berliner Bildhauer vergeben und zwar ist das von Professor Lürsen modellirte lebensgroße Standbild des Großen Kurfürsten bereits zum Gusse fertig. Professor Calandrelli wird die Statuen Kaiser Wilhelms I. und Kaiser Friedrichs III. ausführen, Professor Martin Wolff endlich ist mit der Ausführung der ebenfalls in Erz zu gießenden Statue Friedrichs I., des ersten Königs von Preußen, betraut worden.

Mr. **Aus Hinterpommern.** Nur selten bringen die Kunstzeitschriften unserer Tage einmal eine Notiz aus Hinterpommern. Alles, was man aus diesem Winkel des deutschen Vaterlandes erfährt, beschränkt sich mehr oder weniger auf die Aufzeichnungen, welche im Anfange der vierziger Jahre Franz Kugler in seiner pommerschen Kunstgeschichte veröffentlichte. Eine in diesem Jahre erscheinende Arbeit, die über die kirchlichen und andere Kunstgegenstände des Kösliner Regierungsbezirkes handeln wird und die von sachkundiger Hand nach vieljährigem unermüdlichen Fleiß hergestellt ist, dürfte geeignet sein, auch weitere Kreise auf Hinterpommern und seine Kunstschätze aufmerksam zu machen. Später kommen wir vielleicht einmal darauf zurück; heute mag es genügen, auf die durch ein königl. Gnadengeschenk ermöglichte Renovirung des St. Mariendomes in Kolberg hinzuweisen. Die Erbauung des Domes fällt in die Zeit von 1270. Ursprünglich eine dreischiffige Hallenkirche, wurde sie im Laufe der Jahre durch Anbauten und Entfernung eines Teiles der Umfassungsmauern in eine fünfschiffige Hallenkirche umgewandelt und um das Jahr 1450 in ihrer jetzigen Gestalt vollendet. Der Chor, von der Breite des Mittelschiffes, schließt im halben Zehneck und wird gegen das Langhaus von einem Lettner, dem einzigen in Hinterpommern, abgeschlossen. An der Westseite erheben sich zwei Türme, welche aber nur bis zum Dachfirst emporsteigen und dann je mit einer verhältnismäßig niedrigen Pyramide abgedeckt sind. Um nun aber das Bauwerk nicht allzu stumpf erscheinen zu lassen, setzte man zwischen beide Turmdächer eine schlanke achtseitige Spitze. Diese sowohl als auch die Turmdächer und die fünf Kirchenschiffe sind mit Kupfer gedeckt, respektive umkleidet. Viel Stürme sind über diesen Bau dahingezogen. Abgesehen vom dreißigjährigen Kriege, haben die drei russischen Belagerungen im siebenjährigen Kriege vieles zerstört, den größten Schaden aber erlitt der Bau bei der Belagerung von 1807, bei welcher mehrere Gewölbjoche total zerstört, andere ganz erheblich beschädigt wurden. Jetzt, nach fast zweijähriger Arbeit, ist der Bau, was seine architektonische Seite betrifft, bis auf die Portale, einige Treppen und die Pflasterung vollendet und wird im Laufe des Sommers voraussichtlich zum Abschluß gelangen, während der innere Schmuck (durch Malerei) noch eine weitere Zeitdauer erfordert. Der den Bau leitende Regierungsbaumeister Pogge ist in dankenswertester Weise auf die ursprünglichen architektonischen Formen eingegangen und hat den Bau bei weiser Sparsamkeit mit großer Sorgfalt geleitet und ausgeführt.

x. **Der Wiener Dombauverein** hat aus Anlaß der Vollendung der Wiederherstellungsarbeiten am Stephansdom eine goldene Denkmünze mit dem Bildnis des Dombaumeisters Freiherrn v. Schmidt schlagen lassen.

„ **Die Errichtung einer Restauratorenschule bei der Centralgemäldegalerie in München** wurde von dem Prinzregenten genehmigt. In derselben werden junge Kunsteleven im Fache der Gemälderestauration ausgebildet. Die Erteilung des Unterrichtes wurde dem Konservator und Restaurator der Centralgemäldegalerie Herrn Alois Hauser übertragen, welcher den Professortitel erhalten hat.

* **Der Bildhauer Edmund v. Hofmann in Wien**, dessen kleine Bronze „Der Frühling“ wir den Lesern letztes Jahr vorführten, erhielt vom österreichischen Ministerium für Kultus und Unterricht den Auftrag, für die Treppenwangen an der Fassade der Wiener Akademie der bildenden Künste zwei Kentaurengruppen zu modelliren, welche in der Turbainschen Gießerei in Bronze ausgeführt werden sollen. Für die Vollendung der Arbeit sind sechs Jahre in Aussicht genommen. Die Gruppen erhalten eine Höhe von etwa 9 Fuß.

„ **Die von der Regierung geforderten 50000 M. zur Wiederherstellung der romanischen Klosterkirche von Thalbürgel** sind vom Landtage des Großherzogtums Sachsen-Weimar bewilligt worden.

„ **Eine von Professor W. Engelhard in Hannover ausgeführte Odingruppe** wird, wie wir dem „Hannov. Cour.“ entnehmen, demnächst ihrem Bestimmungsort, der Nationalgalerie in Berlin zugeführt werden. Der Bildhauer hat Odin auf seinem Throne sitzend dargestellt. Durch seine Boten, die Raben, hat er soeben Kunde erhalten, daß der Feind den Grenzen seines Landes naht; sinnend blickt der Gott vor sich hin, überlegend, was er thun soll, den Angriff abzuwehren. Zu Füßen Odins sind seine beiden Wölfe gelagert, auf seinen Schultern sitzen noch die beiden Raben. Der Helm, welcher des Gottes Haupt deckt, ist einem in einem Hünengrabe aufgefundenen Exemplar nachgebildet, die Ornamente der Bekleidung und des Thrones sind Kopien von Funden aus phönizischen Königsgräbern. Die Aufstellung wird in der Säulenvorhalle der Nationalgalerie erfolgen.

Zeitschriften.

Die Kunst für Alle. Heft 13.
Ferdinand Keller. Von F. Pecht. (Mit Abbild.) — Personal- und Ateliernachrichten. Ausserdem 4 Beilagen in Autotypie.

Christliches Kunstblatt. Nr. 4.
Das Abendmahl des Leonardo da Vinci und dasjenige des Fritz v. Uhde. — Die Decke der St. Michaeliskirche zu Hildesheim. Von Cuno. (Mit Abbild.)

Inserate.

Bewerbungsausschreiben.

Das Verwaltungskomitee der **Tiedge-Stiftung** zu Dresden beabsichtigt zur Bekrönung eines von der Stadt Dresden auf dem Holbeinplatze daselbst zu errichtenden Zierbrunnens eine reichlich lebensgroße **Statue der Gerechtigkeit** in Bronze ausführen zu lassen und ladet deutsche Künstler hiermit ein, an der Lösung dieser Aufgabe durch Anfertigung und Einsendung von Entwürfen für den Brunnen und die Statue sich zu beteiligen

Für die besten der in ein Achtel der natürlichen Größe anzufertigenden Entwürfe werden ein erster Preis von 800 Mark und zwei Preise von je 500 Mark gewährt.

Die Preisbewerbungsbedingungen nebst Lageplan werden in der Ausstellung des Sächsischen Kunstvereins von dessen Kastellan, Herrn Alphons Höme, Augustusstraße No. 3 hier, ausgegeben; ebenda sind die Entwürfe mit einem Motto versehen und unter Beifügung eines mit demselben Motto beschriebenen versiegelten Briefumschlags bis zum 1. Oktober dieses Jahres nachmittags 4 Uhr abzuliefern.

Dresden, am 6. April 1889.

Das Verwaltungskomitee der Tiedge-Stiftung.

Gez : **Hübel.**

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers **E. A. Seemann.** — Druck von August Pries in Leipzig.

24. Jahrgang. 1888/89.

Kunstchronik

Nr. 29. 25. April.

Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

Herausgeber:

Carl v. Lützow und Arthur Pabst

Wien, Theresianumgasse 25. — Köln, Kaiser-Wilhelmsring 22a.

Expedition:

Leipzig: E. A. Seemann, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. Kühl, Jägerstr. 73.

Die Kunstchronik erscheint von Oktober bis Ende Juni wöchentlich, im Juli, August und September nur aller 14 Tage und kostet in Verbindung mit dem Kunstgewerbeblatt halbjährlich 6 Mark, ohne dasselbe ganzjährlich 8 Mark — Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

Die Veräußerung von Hamilton-Handschriften.

Mit wehmütiger Empfindung werden wohl manche deutsche Kunstfreunde den neuesten, reich illustrirten Auktionskatalog der Londoner Firma Sotheby, Wilkinson & Hodge aus der Hand gelegt haben, auf dessen Titelblatte zu lesen steht: Catalogue of Manuscripts on velum, chiefly from the famous Hamilton Collection, and till lately in the possession of the Royal Museum of Berlin. Schätze des Berliner Museums auf dem Kunstmarkte! Überraschend wirkt ja die Nachricht nicht. Gleich beim Ankauf der Hamiltonsammlung wurde bekannt gegeben, daß die Verwaltung der Berliner Museen durchaus nicht die Absicht hege, die ganze Manuskriptensammlung ihrem Besitzstande dauernd einzuverleiben. „Ein Teil der Kaufsumme sollte durch Veräußerung von Stücken, die entweder für Deutschland kein Interesse haben oder die in ähnlichen Varianten in der Sammlung vertreten sind, wieder eingebracht werden. Zur ersten Kategorie gehört eine Sammlung von Bilderhandschriften und Manuskripten, welche ausschließlich auf englische Lokalgeschichte Bezug haben. Zur zweiten Kategorie gehören byzantinische und altfranzösische Evangelienbücher, Psalterien und Horarien, welche nicht so sehr von einander verschieden sind, als daß sie nicht entbehrt werden können." So stand in dem Berichte (Kunstchronik, Bd. XVIII, S. 73) zu lesen, welcher uns die erste ausführliche Kunde über die glorreiche That der Berliner Museumsverwaltung brachte, durch welche insbesondere das „Kupferstichkabinet einen Zuwachs erhielt, der sie zu einer ersten Sammlung dieser Art (die Miniaturen sind gemeint) macht." Man wird es verzeihlich finden, daß diese glänzende Aussicht in unserer Erinnerung jene einschränkende Bedingung zurücktreten ließ und wir an dem Dichterworte uns kräftigten:

„Das ist unser, so laßt uns sagen und so es behaupten."

Unsere Wünsche und Hoffnungen steigerten sich, als wir die Gelehrten des Museums, wie auch das Vorwort des Auktionskataloges dankbar anerkennt, so rüstig bei der Arbeit, die neu gewonnenen Schätze wissenschaftlich auszubeuten, erblickten. Wenn gegenwärtig unabwendbare äußere Verhältnisse die Museumsverwaltung dahin führten, sich eines Teiles der Hamiltonschätze wieder zu entäußern, so tröstet uns die Überzeugung, daß bei der Auswahl die beste Einsicht waltete und die im dauernden Besitze des Museums verbliebenen Handschriften für die Zwecke des Museums gewiß die wichtigsten und wertvollsten sind. Vielleicht werden bei der Versteigerung einzelne Werke den Weg in deutsches Land zurückfinden. Daran ist freilich nicht zu denken, daß die Prachtwerke dem, sagen wir es nur offen, reicheren Auslande könnten entrissen werden. Von dem auf Purpur geschriebenen Evangeliarium aus dem 7. Jahrhundert werden wir wohl für immer Abschied nehmen müssen. Die Entdeckung, daß es in England 670—680 für den Erzbischof Wilfrid von York geschrieben wurde, dürfte englische Kunstfreunde reizen, sich um jeden Preis in den Besitz der kostbaren Handschrift zu setzen. Der kunsthistorischen Wissenschaft bleibt auch jetzt schon der dauernde Gewinn, daß durch die Bestimmung des Ursprunges der Handschrift die angelsächsische Malerei in ein

helleres Licht gestellt wird und ihr Vortritt vor der karolingischen Kunst abermals einen Beweistitel empfängt. Wie das Evangeliarium wird wahrscheinlich auch der reich illustrirte Physiologus aus dem 12. Jahrhundert, welchen ein Dechant von Lincoln der Bedforder Kirche schenkte, nach England zurückwandern. In gleicher Weise ist das wahrscheinliche Schicksal der französischen und burgundischen illustrirten Handschriften vorauszusehen. Sie werden in die Hände französischer Kunstfreunde wandern oder den Louvreschätzen einverleibt werden. Denn wunderbar wäre es, wenn sich Frankreich den Wiedergewinn so glänzender Denkmäler entgehen ließe. Wir heben aus der reichen Gruppe französischer illuminirter Handschriften nur den Boccaccio-Kodex: les illustres malheureux, und den Augustinus, de civitate dei, beide für König Karl V. geschrieben und von einem burgundischen Künstler geschmückt,*) und dann das Officium Mariae Virginis und die Übersetzung des Diodor Siculus hervor, in welchen die Miniaturen unstreitig auf keinen geringeren als Geofroy Tory zurückgehen. Schwer widersteht man der Versuchung, auf die Leistungen der vlämischen Schule genauer einzugehen und die Rechtstitel Rogers van der Weyden und Gerard Davids auf einzelne Miniaturen zu prüfen. Aber auch die deutsche Kunst erfreut sich unter den 91 zur Veräußerung angesetzten Handschriften einer guten Vertretung.

Auf folgende Werke sei die Aufmerksamkeit deutscher Kunstfreunde nachdrücklich gelenkt: Der mit 116 Miniaturen geschmückte „Welsche Gast" von Thomasin von Zerclaere (Nr. 88) befand sich in der Büchersammlung des Kaiser Max und trägt sein und seiner Gemahlin, Maria von Burgund, Wappen. Das 1496 von Matthäus v. Rehee geschriebene Cancionale (Nr. 42) ist nach dem Bildnisse des Kurfürsten Johann Cicero und dem Hohenzollerschen Wappen zu schließen, ursprünglich im Besitze des Brandenburger Fürstenhauses gewesen. Niederdeutschen Ursprunges ist ein Missale aus dem 15. Jahrhundert (Nr. 39); auf Köln weist ein Breviarium aus dem Jahre 1480 hin (Nr. 28). Der Wunsch ist gewiß nicht unbescheiden, daß wenigstens diese Handschriften unserem Lande erhalten blieben. Schwer unterdrücken wir die Begehrlichkeit nach dem Wiedererwerb einzelner livres d'heures. Der burgundische Ornamentenstil ist bei uns noch lange nicht so bekannt, wie er nach seiner liebenswürdigen Natürlichkeit und frischen Lebensfülle verdiente. Hier wäre für unsere kunstgewerbliche Sammlungen und Schulen eine vortreffliche, schwerlich so bald wiederkehrende Gelegenheit, die schönsten Vorbilder zu erwerben, um sie unseren Kalligraphen und Ornamentisten nutzbar zu machen.

A. S.

*) Der zweite Band des Augustinus ist ein halbes Jahrhundert später illustrirt worden. Überaus lehrreich ist der Vergleich der Miniaturen im 1. und 2. Bande, wie mit dem Pariser Codex fonds Gaignières 1379), welcher gleichzeitig mit dem ersten Bande (von derselben Hand?) des Hamilton Codex illuminirt wurde.

Bücherschau.

Wenn diese Zeilen gedruckt vorliegen werden, dürfte die Fastenzeit bereits lange verstrichen sein. Die passendste Gelegenheit, Predigten zu halten, ist also versäumt. Freundliche Mahnungen und ernste Warnungen dürften aber vielleicht auch jetzt noch gehört werden. Anlaß zu solchen bieten mehrere vor kurzem erschienene Schriften, welche das Dasein einer Doppelströmung in der neuesten kunsthistorischen Litteratur bekunden. Es wird die Auffassung der geschichtlichen Thatsachen von einer schroffen Tendenz beherrscht, jedes Ereignis in einem künstlichen Lichte betrachtet; es wird in anderen Fällen die alte Methode der Forschung als eine lästige Fessel empfunden, welche um jeden Preis gesprengt werden muß, um den Offenbarungen des Genies freien Lauf zu lassen. Eine subjektive Richtung, der Ausfluß kirchlicher Parteistellung oder individueller Ungebundenheit, macht sich einseitig geltend und droht die mühsam errungene wissenschaftliche Würde der Kunstgeschichte zu schädigen.

Seit einiger Zeit bemüht man sich eifrig, auch in gelehrten Kreisen eine scharfe Trennung nach kirchlichen Bekenntnissen einzubürgern. Wir waren der Meinung, daß gerade in der wissenschaftlichen Welt alle Parteiunterschiede dem gemeinsamen Ziele, der Erforschung der reinen Wahrheit untergeordnet werden müssen und auch untergeordnet werden können. Insbesondere auf dem Gebiete der Archäologie und Kunstgeschichte hat die ehrliche Bundesgenossenschaft von Männern, welche vielleicht sonst im Leben einander feindlich gegenüberstehen, die besten Früchte getragen.

Es war hier nicht Sitte, nach dem Bekenntnis zu fragen oder wohl gar das Urteil über die wissenschaftliche Bedeutung eines Mannes von seiner Stellung zur Kirche und Staatsregierung abhängig zu machen. Am wenigsten besitzen katholische Kreise einen triftigen Grund, sich über die absichtliche Geringschätzung ihrer Kirche zu beklagen. Wir könnten eine Reihe katholischer Gelehrten, treuer Söhne ihrer Kirche anführen, deren wissenschaftliches Verdienst keineswegs nur bei ihren Glaubensgenossen Anerkennung findet, welche auch unter protestantischen Fachgenossen warme Verehrer besitzen. Oder erfreut sich nicht, um ein ganz nahe liegendes Beispiel anzuführen, die vom Domkapitular Schnütgen in Köln gut geleitete, von Fr. X. Kraus in Freiburg und Dr Schneider in Mainz trefflich unterstützte „Zeitschrift für christliche Kunst" der Teilnahme aller deutschen Kunstfreunde? Wir wissen gar wohl, daß manche kunsthistorische Aufgabe von Männern, welche dem alten kirchlichen Leben nahe stehen, am raschesten gelöst wurde, gerade so wie einzelne nationale Züge von den Angehörigen dieser Nationalität richtiger verstanden und erklärt werden. Daß gegenwärtig, nachdem die gemeinsame Arbeit im Dienste der Wissenschaft segensreich gewirkt hat, eine schroffe Spaltung der Kräfte empfohlen und die Kunstgeschichte in den Dienst einer kirchlichen Partei gestellt wird, bleibt daher zu beklagen, ist aber nach dem Gange, welchen bei uns die Dinge genommen haben, nicht zu ändern. So mag es denn dabei bleiben. Wir müssen uns fortan mit einer „katholischen Kunstgeschichtschreibung" auseinandersetzen, welche von folgendem Grundsatze ausgeht: „Die Kunst, wenigstens die christliche, ist so sehr mit der katholischen Kirche verwachsen, daß eine den Katholiken befriedigende Geschichte derselben nur vom katholischen Standpunkte aus betrachtet geschildert werden kann."

Wir wollen über die Wahrheit dieses Fahnenspruches nicht streiten, nur an einem Rechte unbedingt festhalten: Wir werden die Ladung, welche unter einer kirchlichen Parteiflagge fährt, stets auf ihren wissenschaftlichen Wert genau untersuchen. Die beiden „Erstlinge katholischer Kunstgeschichtschreibung" sind doch eine zu dürftige Ware. Der Glaube,

daß in der „Geschichte der christlichen Malerei“ von Erich Frantz, bereits die schwächste Wirkung eines selbstgenügsamen Dilettantismus vorliege, hat sich als Irrtum erwiesen; Adolf Fähs Grundriß der Geschichte der bildenden Künste steht jenem Buche ganz würdig zur Seite. Die Herren meinen, weil sie geschlafen haben und von den Früchten der neueren Forschung nichts wissen, so werden auch ihre Leser niemals die Augen öffnen und sich um alle anderen Vorgänge in der litterarischen Welt nicht kümmern. Vergeblich sucht man bei Fäh nach einer Schilderung der Anfänge künstlerischer Thätigkeit. Daß die Phantasie sich zuerst an dem Gerätschmucke übte, daß die ornamentale Kunst der monumentalen Kunst zeitlich voranging und als erste Stufe der Kunstübung das Nachbilden von Naturgegenständen erscheint, von allen diesen doch so wesentlichen Dingen erfährt man in Fäh's Kunstgeschichte nicht ein Sterbenswort. Der Verfasser beginnt, man möchte es kaum für möglich halten, seine Erzählung, wie sich die bildenden Künste in den ältesten Zeiten entwickelt haben, mit der Stiftshütte der Israeliten und dem Salomonischen Tempel, also mit Werken einer abgeleiteten Kunst. Während er diese beiden Werke trotz der dürftigen Quellen ganz ausführlich schildert, thut er die phönikische und kleinasiatische Kunst auf knapp ein paar Seiten ab. Er verzichtet auf eine klare Darlegung der allmählichen Ausbildung der hellenischen Bauformen, sowie auf die landschaftliche Gruppierung der Skulpturwerke archaischen Stils und sieht in der hellenistischen Kunst alles andere, nur das nicht, worauf es wesentlich ankommt, nämlich einen Knotenpunkt der künstlerischen Entwickelung, welcher zwei Weltalter eng verbindet.

Dagegen giebt ihm die knidische Aphrodite Anlaß zu einer moralischen Betrachtung über die bedenkliche Sitte nackter Darstellungen und preßt ihm Arria und Pätus einen Seufzer ab über die traurige Verirrung des Geistes, einen Selbstmord zu verherrlichen. Der Verfasser besitzt eine beiläufige, vorwiegend aus der älteren Litteratur geschöpfte Kenntnis der alten Kunst, wie sie ein fleißiger, in seinen Anschauungen ziemlich eng begrenzter Dilettant erwerben kann. Sein Grundriß gleicht einem astronomischen Lehrbuche, in welchem der Verfasser noch an dem ptolemäischen Weltsystem gläubig festhält. Bei der Renaissance und bei Rembrandt sehen wir uns wieder.

Im grellen Gegensatze zu Fähs Grundrisse steht das Buch, welches Paul Müller-Walde über Leonardo geschrieben hat. Der volle Titel lautet: Leonardo da Vinci, Lebensskizze und Forschungen über sein Verhältniß zur Florentiner Kunst und zu Raffael. (G. Hirth's Verlag in München). Es ist auf 5—6 Lieferungen berechnet, von welchen die erste, die Jugendgeschichte des Künstlers enthaltend, vorliegt. Schleppt sich Fähs Grundriß mit vielen veralteten Anschauungen, so blendet Müllers Buch geradezu durch die Fülle des Neuen, durch den Reichtum überraschender Entdeckungen, welche es bietet. So lange wir den überlieferten Nachrichten folgten, blieb die Jugendzeit Leonardo's nahezu ein leeres Blatt. Nur wenige Spuren seiner künstlerischen Thätigkeit in Florenz, ehe er nach Mailand übersiedelte, waren aufgefunden worden. Jetzt sind wir, falls sich Müllers Entdeckungen bewähren, im stande, seine Laufbahn als Maler vom Jahre 1470 an Schritt für Schritt zu verfolgen. Müller nennt nicht allein, den Weisungen Bode's, Liphardts u. A. folgend, eine größere Reihe von Gemälden aus den siebziger Jahren, er hat auch fast aus jedem dieser Jahre Zeichnungen gefunden. Falls sich Müllers Entdeckungen bewähren! Denn bis jetzt giebt er nur die nackten Resultate seiner Forschungen und verschiebt die Beweisführung auf später. Bis dahin, ersucht er im Vorwort, möge auch das Urteil über die Glaubwürdigkeit seiner Behauptungen verschoben werden.

Wir fügen uns gern seinem Wunsche, erlauben uns aber doch zu bemerken, daß es richtiger und sachgemäßer gewesen wäre, den entgegengesetzten Weg einzuschlagen und uns zuerst mit der Beweisführung bekannt zu machen. Abgesehen von manchen augenscheinlichen Uebertreibungen (z. B. der Bezeichnung der schwebenden Frauengestalt auf einer frühen Leonardischen Zeichnung als der älteren Schwester der Sixtinischen Madonna) wirkt die souveräne Bestimmtheit, mit welcher die Zeichnungen kurzweg auf die einzelnen Jahre verteilt werden, vorläufig mehr verblüffend als überzeugend.

Eine engere Anlehnung an die alte, gegenwärtig als spießbürgerlich verschrieene Methode, welche vor allem auf die genaueste Feststellung des Thatbestandes das Gewicht legt, trocken und langweilig scheinen mag, aber dem Urteile eine feste Grundlage verleiht, hätte auch der neuen Ausgabe des Hans Baldung'schen Skizzenbuches in Karlsruhe genützt. H. Marc Rosenberg hat dieselbe besorgt und mit einem ausführlichen Texte begleitet. Ist nicht die Mehrzahl der Blätter von einer späteren Hand überarbeitet worden, besitzen die offenbar nicht gleichzeitigen Monogramme wirklich eine Beweiskraft, fordert nicht der fundamentale Unterschied, welcher zwischen der Zeichnung der Madonna (Taf. 18) und anderen Blättern waltet, zu schärfster Prüfung der Echtheit der einzelnen aufgeklebten Zeichnungen heraus, kann man die kopirten Ansichten von Rhodus wirklich der Hand eines geschulten Künstlers zuschreiben? Noch manche andere Frage paläographischer und kritischer Natur schwebt auf den Lippen, welche vielleicht in einer neuen Ausgabe des an sich verdienstlichen Buches eine spätere Lösung finden wird. Dagegen dürfte sich dann die Streichung einzelner gar zu subjektiver Ansichten empfehlen. Z. B. „Da Baldung keine Kinder gehabt hatte, fehlte ihm sowohl hier als auch später, ein tieferes Verständnis für das Babygesicht.“ Oder: „Obgleich Augen und Augenbrauen, Nase und Mund, kurzum jede Einzelheit für sich genommen, auf beiden Blättern (Taf. 6 und 7) verschieden erscheint, dürfte doch auf beiden Blättern dasselbe Kind gemeint sein.“ Wir wissen sehr wohl, daß die Kunstgeschichte am wenigsten eines subjektiven Zuges entraten kann und in vielen Fällen eine nicht weiter kontrollirbare Empfindung des Kenners den Ausschlag giebt. Welchen Schwankungen im Urteile man aber dabei ausgesetzt ist, lehrt ein Beispiel aus den jüngsten Tagen. Thode hat für die Madonna mit der Nelke im Kölnischen Museum die alte Bezeichnung: „Albrecht Dürer“ wieder zu Ehren gebracht. Er setzt das arg beschädigte Gemälde, welches manche für das Werk eines Nachahmers der Niederländer aus dem Anfange des 16. Jahrhunderts halten, in das Jahr 1492, vor Dürers venetianische Reise (Jahrb. d. Pr. Kunsts., Bd. X, S. 10), als er noch ganz unter dem Einflusse der Kölner Schule und Schongauers stand. Alsbald findet aber ein anderer Kenner in dem Bilde einen dem Giovanni Bellini entlehnten Zug, nimmt das Jahr 1494 für dasselbe in Anspruch und behauptet, es sei von Dürer in Italien oder gleich nach seiner Rückkehr aus Italien gemalt worden. Wir würden in der Sache klarer sehen, wenn wir genauer als bisher bestimmen könnten, ob die Reise Dürers nach Venedig dem Aufenthalte im Elsaß voranging oder folgte.

Zum Schluß machen wir noch auf ein Werk aufmerksam, dessen Gegenstand den Forscher auf dem Gebiete der frühmittelalterlichen Kunst noch lange beschäftigen wird. Alois Riegl hat die ägyptischen Textilfunde im k. k. Oesterreichischen Museum eingehend charakterisirt und ein ausführliches Verzeichnis derselben herausgegeben (Wien, R. Waldheim 4° mit 12 Tafeln). Daß die mittelalterliche Skulptur der orientalischen Teppichkunst einzelne Motive entlehnt hat, war schon früher nachgewiesen worden. Es scheint aber der Einfluß der orientalischen, besonders der spätägyptischen Weberei und Wirkerei noch weiter zu gehen und auch zahlreiche Ornamente des Mittelalters, figürliche und lineare, der Nachbildung ägyptischer Textilwerke den Ursprung zu verdanken. Vielleicht folgt das Berliner Gewerbemuseum dem Beispiele der Wiener Schwesteranstalt und giebt die in seinem Besitze befindlichen ägyptischen Textilfunde gleichfalls heraus. Hier eröffnet sich der gediegenen historischen Forschung noch ein weites Feld. **Amicus.**

∗ **Die „Wiener Vorlegeblätter für archäologische Uebungen“**, begonnen von A. Conze, fortgeführt von O. Benndorf, sind in den Verlag von A. Hölder in Wien übergegangen und erscheinen jetzt in handlichem Format gebunden, wodurch ihre Brauchbarkeit beträchtlich erhöht wird. Die Blätter haben sich für archäologische und kunstgeschichtliche Unterrichtszwecke in eminentem Grade nützlich erwiesen und seien hiermit der Lehrerwelt nochmals bestens empfohlen. Auch in technischer Hinsicht stellen die neuen Serien einen erheblichen Fortschritt gegen die früheren dar.



Nekrologe.

┌, Wien. In jüngster Zeit hat der Tod unter den Wiener Künstlern eine bedauerlich reiche Ernte gehalten. L. Munsch, George-Mayer, Anton Romako und Aug. v. Pettenkoffen sind in kurzer Aufeinanderfolge hingegangen. Von dem Ableben Munschs hat die Kunstchronik schon berichtet. Pettenkofen wird in eingehender Charakteristik gewürdigt werden. Ueber Mayer und Romako seien hier einige kurze Mitteilungen gemacht. August George-Mayer war ein Künstler von unleugbarer koloristischer Begabung, die er hauptsächlich im Bildnis, selten im Historienbilde bekundete. Bis vor wenigen Jahren sah man seine Gemälde nicht selten im Künstlerhause. Seine regsame Natur führte ihn auch auf das Feld der Schriftstellerei. Von seinen Versuchen auf diesem Gebiete hat jedoch nur einer einen gewissen Wert für die Geschichte der modernen Malerei, der sich mit Carl Rahl d. j. beschäftigt (das Buch erschien 1879 unter dem Titel „Erinnerungen — Carl Rahl"). Ungedruckt blieben ein Heft mit humoristisch gehaltenen autobiographischen Aufzeichnungen und „Ein neuer Narciß über die großen Kunstausstellungen und die Kunst. . . 1882". Das gedruckte Buch über Rahl ist fast ebensosehr eine Quelle für den ziemlich einfachen Lebensgang von Mayer selbst wie für den von Rahl, dessen Schüler und begeisterter Anhänger Mayer war und bis zu seinem Ende blieb. Mayer starb am 8. Februar 1889. Geboren wurde er zu Wien am 26. März 1834. Für seine künstlerische Entwicklung war Rahls Schule von ausschlaggebender Bedeutung. — Wie August George Mayer, so war auch Anton Romako ein Schüler Rahls. Im Jahre 1835, wie es heißt, zu Atzgersdorf bei Wien geboren, hat Romako in seiner Jugend, während der Lehrzeit an der Wiener Akademie und später in Rahls Sonderschule wirkliches Talent bewiesen. Zahlreiche Sittenbilder und Porträts verließen seine Staffelei und fanden Freunde und Käufer. Weniger glücklich war der Künstler in der Darstellung von geschichtlichen Stoffen. Zu Beginn der sechziger Jahre konnte man in den Ausstellungen des Oesterreichischen Kunstvereines viele Gemälde Romako's sehen, die meist italienische Eindrücke widerspiegelten. In Rom, wo er sich lang und oft aufhielt, lenkten seine Bilder auch die Aufmerksamkeit des greisen Königs Ludwig auf sich, der 1865 zwei seiner Bildnisse ankaufte. (Darüber berichteten die Augsburger Allgemeine Zeitung und die „Recensionen und Mitteilungen" von 1865, S. 103.) Damals hatte der Künstler noch nicht jene krankhafte, zu asphaltbraunen Tönen neigende Farbengebung angenommen, die später seinen Ruf immer mehr untergrub und seine Werke oft der Lächerlichkeit preisgab, obwohl sie hie und da bis in seine letzte Zeit noch immer das alte Talent durchblicken ließen. Die Münchener neue Pinakothek besitzt ein Bild von Romako aus dem Jahre 1862 und eins von 1866. Den Wienern ist Romako durch die Ausstellungen im Künstlerhause stets in Erinnerung geblieben. Während der letzten fünfzehn Jahre etwa war der Künstler von bitterem Mißgeschick verfolgt worden, dessen Ursachen äußerst mannigfaltige waren. Am 8. März hat ihn der Tod von seinen Leiden erlöst.

Ausgrabungen und Funde.

,*, **Über einen aus Chios stammenden altgriechischen Grabstein** aus dem dritten Jahrh. v. Chr., welcher kürzlich für das Berliner Museum erworben worden ist, entnehmen wir einem Artikel der „Post" folgende Angaben: Der Grabstein, ein hoher bläulicher Steinwürfel, zeigt an der Vorderseite in schöner Schrift den Namen des einst unter ihm Ruhenden: Metrodoros, Sohn des Theogeiton. Er steht in der Fülle unserer Monumente einzig da durch die Technik der Herstellung seines bilderreichen Schmuckes. Derselbe ist nämlich nicht in Relief ausgeführt, sondern in scharfen Strichen in die sauber geglättete Oberfläche des Steines eingravirt; das die Figuren umgebende Bildfeld ist aber nur mit einem spitzen Instrumente rauh gemacht, so daß sich das glatte Bildwerk von dem matten Grunde deutlich und wirksam abhebt. Die Technik ahmt die Kunst des Toreuten nach, der seine Bilder in die Metallfläche eingravirt. Der im Grundriß quadratische Block trug auf allen vier Seiten die Ornamente, welche er auf der Vorderseite zeigt. Die Nebenseite rechts und die Rückseite sind vollständig erhalten, die Nebenseite links aber ist bei einer späteren Wiederbenutzung soweit abgearbeitet, daß nur geringe Spuren des Ornamentes geblieben sind. Das Wappen von Chios war eine Sphinx, welche über einer Weinamphora thront: die Insel war im Altertume berühmt wegen ihrer Fruchtbarkeit und des reichen Wohllebens ihrer Bewohner. Einen Nachklang dieser Eigentümlichkeiten können wir wohl an unserem Grabstein finden. Oben läuft rings umher als Abschluß eine feine Guirlande von Weinblättern, die volle Heiterkeit des sonnigen Eilands andeutend; darunter folgt ein zweiter Streifen, welcher doch beweist, daß auch das heiterste Leben dem Tode geweiht ist: sechzehn Grabsirenen, vier auf jeder Seite, singen den Klagegesang und begleiten ihn auf verschiedenen Instrumenten. Der Raum unter diesen beiden Streifen ist wie ein eingerahmtes Bild zu denken: in der Mitte eine große Fläche mit Darstellungen aus dem Leben des Verstorbenen; rechts und links zwei schmale Leisten, von Epheuranken zierlich gebildet, oben und unten je ein Streifen mit Bildwerken. Die Mitte der Vorderseite ist der Inschrift aufbewahrt. Der obere Streifen läuft rings um das Denkmal und zeigt den bewegten Kampf der Kentauren mit den Lapithen. Der Streifen unterhalb des Hauptbildes zeigt in flottester Zeichnung acht Siegesgöttinen, welche in fliegender Eile mit vom Winde aufgebauschten Gewändern die schnaubenden Rosse ihrer Siegeswagen lenken. Es gehört nicht viel Phantasie dazu, in dem Ganzen eine anmutige Symbolik zu finden: das Leben ein Kampf um das Schöne, ein Kampf des Edlen gegen das Gemeine, der Gesittung gegen die rohe Lust; verläuft das Leben so, dann fehlt auch der Erfolg nicht, und Wagen an Wagen vorüber eilen die Siegesgöttinnen wetteifernd zum Triumphe. War nun das Leben zwischen Kampf und Sieg eingeschlossen, so frommt auch ein heiterer Rückblick auf seinen Verlauf; so dürfen wir wohl die Mittelbilder unseres Denkmals auffassen. Nicht in träger Ueppigkeit verfloß das Leben des jungen Metrodoros (denn als jung gestorben werden wir ihn denken müssen), sondern in Uebungen des Leibes und der Seele. Auf der Nebenseite rechts schnellt der Jüngling von dem Bogen einen Pfeil in die Luft; sein kleiner Sklave steht hinter ihm mit Pfeilen in der Hand. Eine große Platane und eine Säule, auf der eine Amphora steht, beleben hinter den beiden den Hintergrund und bezeichnen als Ort des Vorganges den Hain des Gymnasiums. In dem freien Felde der Rückseite hängen von einem Pflock die Gerätschaften, welche der Jüngling mit in die Paläſtra nahm: Schwamm, Strigilis, Oelflasche. Auch dieses Stillleben ist durch zwei Pfeiler eingerahmt, von denen der eine, niedrigere ein Tuch, der andere wie auf der vorher beschriebenen Seite eine Amphora trägt. Das Hauptbild der vierten Seite ist gänzlich verloren; wir dürfen wohl glauben, daß hier der Musik ihr Recht geworden sein wird.

Konkurrenzen.

= tt. **Für ein neues Rathaus** in Leer wurde eine Preisbewerbung unter den deutschen Architekten ausgeschrieben, mit der Einlieferungsfrist am 15. Oktober dieses Jahres. Konkurrenzbedingungen und Bauprogramm sind vom Magistrate zu beziehen.

x. — **Dem Preisgericht für die Entwürfe zu dem Nationaldenkmal** für Kaiser Wilhelm in Berlin werden nach einer amtlichen Anzeige im Reichsanzeiger folgende Mitglieder angehören: für den Bundesrat: der Vizepräsident des königl. preußischen Staatsministeriums, Staatsminister v. Boetticher, der königl. bayerische außerordentliche Gesandte &c. Graf von Lerchenfeld-Koefering, der außerordentliche Gesandte &c. der Hansestädte Dr. Krüger; — für den Reichstag: der Präsident des Reichstages, von Levetzow, der Abgeordnete Dr. Freiherr von Zundwitz, der Abgeordnete Dr. Roemer, der Abgeordnete Wichmann; — in Vertretung der Kunst: der Maler Prof. Peter Janssen aus Düsseldorf, der Bildhauer Prof. E. Encke aus Berlin, der Bildhauer Prof. F. von Miller aus München, der Bildhauer Prof. H. Volz aus Karlsruhe, der Architekt Stadtbaurat Blankenstein aus Berlin, der Architekt königl. Oberbaurat von Leins aus Stuttgart, der Direktor der königl. Nationalgalerie, Geheime Oberregierungsrat Dr. Jordan aus Berlin. — Die Aufstellung und Beurteilung

der Entwürfe wird in dem großen Bildhauersaal und in den angrenzenden Sälen des Landesausstellungsgebäudes zu Berlin erfolgen. Die Künstler, welche sich an der Preisbewerbung beteiligen, werden demgemäß ersucht, ihre Arbeiten in dem Landesausstellungsgebäude am Lehrter Bahnhof, Eingang durch die Nebeneinfahrt an der Invalidenstraße, abliefern zu wollen.

x. — **Kaiser-Joseph-Denkmal.** In Brünn soll dem Kaiser Joseph II. ein Denkmal errichtet werden, dessen Gesamtkosten auf 40000 Gulden ö. W. festgesetzt sind. Zu dem Ende ist von dem Denkmalverein eine Wettbewerbung ausgeschrieben mit zwei Preisen zu 1000 und 500 Gulden. Der Endtermin für Einlieferung der Modellskizzen ist der 30. November 1889. Die Einladung ergeht an alle deutschen Künstler. Situationsplan sendet und weitere Auskünfte erteilt Dr. Gustav Trautenberger in Brünn.

Personalnachrichten.

= tt. **Frankfurt a. M.** Das Städelsche Kunstinstitut hat als Nachfolger des Malers Prof. Kaspar Ritter, der an die Kunstschule in Karlsruhe berufen worden ist, den bisher in München thätigen Maler Frank Kirchbach zum Lehrer der Malerschule ernannt.

Sammlungen und Ausstellungen.

= tt. **Mainz.** Der städtischen Bildergalerie hat der kürzlich hier verstorbene Buchdruckereibesitzer Joseph Mayer seine aus Werken alter holländischer Meister bestehende Gemäldesammlung vermacht.

x. — **Die Cornillsche Sammlung** von Dürerschen Holzschnitten und Kupferstichen wird vom 5. bis 26. Mai auf Veranlassung des Freien deutschen Hochstiftes in Frankfurt in den Räumen desselben öffentlich ausgestellt. Da die Sammlung bekanntermaßen die besten Abdrücke aufzuweisen hat, verdient das Unternehmen des Hochstiftes die Beachtung aller Kunstfreunde.

*** **Ueber den schon seit langer Zeit geplanten Erweiterungsbau für die königl. Kunstsammlungen in Berlin** wird der Köln. Ztg. geschrieben: Für die fernere Entwickelung der preußischen Kunstsammlungen besonders bedeutungsvoll ist die Allerhöchste Kabinetsordre, die Kaiser Friedrich noch auf seinem Krankenlager vollzogen hat, um den Neubau zweier großen Museumsgebäude auf der Museumsinsel in Berlin zu befehlen. Sein Kaiserlicher Sohn hat es als ein ihm teures Vermächtnis übernommen, den Wunsch seines erlauchten Vaters zu erfüllen, und heute sind die Vorverhandlungen zwischen den einzelnen Verwaltungsbehörden so weit abgeschlossen, daß eine endliche Verwirklichung dieser dringend erforderlichen Neubauten mit voller Zuversicht in nahe Aussicht genommen werden kann, da die Zustimmung des Landtages schwerlich verweigert werden wird. Es handelt sich um zwei Neubauten; der eine soll die ganze Gemäldesammlung des alten Museums und die Skulpturen der Renaissancezeit aufnehmen, der zweite soll dem pergamenischen Altar und den Originalskulpturen der vorchristlichen Zeit gewidmet werden. Als Bauplatz ist die Museumsinsel bestimmt, mit der Maßgabe, daß in dem an das jetzige Neue Museum und an die Nationalgalerie anstoßenden Teile vor den Bogen der Stadtbahn das Antikenmuseum Platz finden soll, während jenseits der Stadtbahn, auf der Spitze der Museumsinsel, das Renaissancenmuseum errichtet werden soll. Die eigentliche Spitze der Insel aber würde alsdann der gegebene Punkt für die Errichtung eines Denkmals für Kaiser Friedrich werden, wie er schöner nicht gedacht werden könnte.

. , **Die Protektorpreise zur Jahresausstellung im Wiener Künstlerhause** sind nach erfolgter Genehmigung des Erzherzogs Karl Ludwig an Professor Andreas Achenbach in Düsseldorf für sein Oelgemälde „Marine“, an Professor Karl Leopold Müller in Wien für sein Oelgemälde „Kamelmarkt“ und dem Maler Franz Simm aus Wien in München für sein Oelgemälde „Der Stolz der Familie“ verliehen worden.

|| **Der Wiener „Salon der Zurückgewiesenen“.** Die von der Jahresausstellung im Künstlerhause durch die Aufnahmsjury „Zurückgewiesenen“ haben diesmal die Sache nicht mit Resignation hingenommen, sondern ihrem Unmut in der Errichtung eines „Salon des refusés“ Ausdruck verliehen und damit das Publikum und die Kritik aufgefordert, die Entscheidung der Künstlerhausjury im Punkte der Unparteilichkeit und Gerechtigkeit zu prüfen. Das französische Muster wurde von den Gekränkten der Form nach kopirt, obschon die Gründe seinerzeit in Paris ganz andere waren, das Publikum zum Richter der Kunstrichter aufzufordern. Dort waren es Prinzipienfragen der Malerei, welche das sonderbare Duell heraufbeschworen hatten, hier aber handelt es sich lediglich um die Kunstwertschaft der Leistungen als solche, und darin lag von vorneweg der wunde Punkt des Unternehmens. Die in ihrer künstlerischen Ehre Verletzten haben nicht ermangelt, in ihren öffentlich mitgeteilten Besprechungen harte Worte über die Parteilichkeit und Unkollegialität der Herren im Künstlerhause fallen zu lassen, und dadurch, daß ein Teil der Presse sich der Bewegung wohlwollend und mithelfend anschloß, wurden die gefaßten Entschlüsse rasch zur That. In fabelhaft kurzer Zeit entstand auf dem Platze des Eislaufvereins eine Holzbude mit drei Ausstellungsräumen, und Sonntag den 14. d. M. wurde der „Salon der Zurückgewiesenen“ mit allen entsprechenden Bekanntmachungen eröffnet. Neben einer Menge Neugieriger kamen auch Künstler und Kunstfreunde in hellen Scharen herangezogen mit ernster Miene — doch lächelnd sah man sie von hinnen ziehn. Zu ihrer Ueberraschung erfuhren sie zu allererst, daß die ausgestellten „zurückgewiesenen“ Bilder nicht nach Hunderten zählten, wie es ursprünglich hieß, sondern ihrer kaum fünfzig sind. Mancher der früher Angemeldeten hatte nämlich seine Zusage mitzuthun vor der Thoreröffnung zurückgezogen, und, wie man sagt, sollen es gerade die besten gewesen sein. Um nun einerseits die Lücken auszufüllen, andererseits aber, und dies ist ohne Frage der triftigere Grund, um den zurückgewiesenen Bildern eine Folie zu geben, wurden ältere und mitunter auch bessere Werke der betreffenden Künstler herbeigeholt, angeblich um ihr Können umfangreicher zu kennzeichnen. Die Beurteilung dieser Bilder (ca. 100 an der Zahl) gehört selbstverständlich gar nicht in den Rahmen der Streitfrage, obschon bemerkt werden muß, daß die „zurückgewiesenen“ damit nicht viel gewonnen haben. Was diese betrifft, so können wir dem Himmel und der Künstlerhausjury nur Dank dafür sagen, daß sie von der großen Ausstellung fern gehalten wurden. Wir wollen die Namen schonen und nicht weiter ins einzelne eingehen, aber ohne Rückhalt muß es ausgesprochen werden, daß neben einigen seichten und halbreifen Leistungen ein so kläglicher Dilettantismus und solcher Schund in Wien noch nicht öffentlich ausgestellt war und daß die ganze Demonstration, wie sie hier etwas übereilt stattgefunden hat, gerade das Gegenteil von dem beweist, was man beweisen wollte, nämlich das vollständig gerechte Vorgehen der Künstlerhausjury.

Denkmäler und Neubauten.

. , **Das im Auftrag des Königs von Württemberg von Bildhauer P. Müller hergestellte Denkmal** des Herzogs Christof, welches beim Regierungsjubiläum des Königs eingeweiht werden soll, erhält, wie der Staatsanz. f. Württemberg mitteilt, seine Aufstellung auf dem Schloßplatz zwischen der Jubiläumssäule und der Königsstraße, die Vorderseite der Säule nach dem Schlosse zugekehrt. Das Denkmal wird etwa 30′ hoch; die Figur ist in nahezu doppelter Lebensgröße ausgeführt. Der Herzog ist in spanischem Kostüm nach einem Bilde durchgeführt, welches der König dem Künstler zur Verfügung gestellt hattte. Herzog Christof steht frei da und hält mit der Rechten das Landrecht, die Linke umfaßt das Schwert. Die Reliefs stellen Scenen aus dem wechselvollen Leben des Herzogs dar. Der Künstler hat drei Jahre an dem Werke gearbeitet.

. , **Die vom Bildhauer Hundrieser zu Charlottenburg modellirte sitzende Figur der Königin Luise** wird, wie das „Deutsche Tageblatt“ berichtet, im Auftrage der Nationalgalerie in Marmor ausgeführt. Das Kunstwerk, für welches der Künstler die kleine Medaille erhielt, bildete im vergangenen Jahre eine Zierde der großen akademischen Kunstausstellung. Die Größe der Figur beträgt zwei Meter.

x. — **Aus Westfalen.** Die Hohensyburg wird nun doch ein Kaiser-Wilhelm-Denkmal erhalten. Kürzlich tagte nämlich in Dortmund das Komitee für die Errichtung des

Provinzial-Kaiser-Wilhelm-Denkmals auf der Hohensyburg; nachdem Rechnungslage u. s. w. stattgehabt und das Komitee seine Aufgabe als erledigt betrachtet und sich aufgelöst hatte, wurde einhellig beschlossen, unverzüglich in die Bewegung für die Errichtung eines Denkmals auf dem genannten Berge einzutreten. Aus Essen, aus Iserlohn, aus dem Siegerlande, aus der Grafschaft Mark u. s. w. sind die Stimmen vieler Tausende laut geworden, welche der Ansicht sind, daß der entschlafene Kaiser durch ein Denkmal auf der Hohensyburg geehrt werden müsse. Hohe Beiträge sind in Aussicht gestellt, so daß jenen Berg vielleicht eher das Denkmal krönen wird, als solches an der Porta Westfalica geschieht. Es wurde ein Komitee erwählt, welches die Angelegenheit unverzüglich weiter verfolgen soll.

. . **Mit dem Bau des Museums in Lüneburg** ist Architekt Münzenberger in Lübeck beauftragt worden.

= tt. **Straßburg.** Der hiesige, 1883 begonnene Kaiserpalast ist nach fast fünfjähriger Bauzeit nach den Plänen und unter der Leitung des Landbauinspektors Hermann Eggert samt innerer Einrichtung nunmehr vollendet. Die vom deutschen Reichstage bewilligten Mittel betrugen 2600000 M.; der Zweck des Palastes benötigte auch keinen größeren Aufwand; derselbe besteht darin, dem deutschen Kaiser und den ihn besuchenden Fürstlichkeiten, bei einem gelegentlichen Aufenthalte in Straßburg eine würdige Residenz zu bieten. Dieser Bestimmung entsprechend, hat der Palast nur geringe Ausdehnung, eine Frontlänge von 73 und eine Tiefe von 56 m; zur Seite und im Rücken bleiben noch genügend große Flächen zur Anlage eines Schloßgartens. Der im Stile der Florentiner Renaissance aufgeführte Rustikabau hat die Form eines Rechteckes mit einem Säulenvorbau für die Eingangshalle an der Vorderfront und einem Säulenausbau in Kreissegmentform an der Hinterfront, der Haupttreppe in der Mitte und zwei inneren Höfen. Das Hauptgeschoß enthält die Empfangs-, Wohn- und Schlafräume für die beiden Majestäten, ferner die Gesellschaftsräume zur Abhaltung größerer Festlichkeiten, namentlich von Festessen bis zu 350 Personen. Die Malerei der Räume ist von den Dekorationsmalern Keuffel und Baum in Frankfurt a. M. ausgeführt worden. Ueber der Eingangshalle befindet sich der Audienzsaal, der durch zwei Geschosse reicht und mit einer 35 m hohen Kuppel nebst entsprechendem Oberlichte abschließt. Die Eindeckung der Dächer ist nach dem Vorbilde alter griechischer Tempel, namentlich den bei den Ausgrabungen in Olympia gefundenen Mustern durchgeführt worden und besteht aus gebrannten geraden Thonplatten mit überdeckten Hohlziegeln, gekrönt von den schmückenden Palmetten. Am unteren Teile der Säulenschäfte des Portikus sind Kinderreliefs angebracht; die Giebelgruppe stellt Recht und Macht dar; dann sind die Wappen der bedeutendsten Städte Deutschlands an den Fronten in Stein gehauen. Die Modelle zu den zahlreichen ornamentalen und heraldischen Werken sind von Bildhauer Born in Frankfurt a. M. hergestellt, während die Modelle zu dem Figurenschmucke von Ohmann, Max Klein, Brütt und Bergmeier in Berlin und Krüger in Frankfurt a. M. ausgeführt wurden. Der Kaiserpalast wird erst zur vollen Geltung kommen, wenn auch die übrigen Bauwerke an dem großen freien Kaiserplatze, wie das Landesausschußgebäude nach den Entwürfen von Hartel und Neckelmann, das Reichspostgebäude und die Landesbibliothek, deren Ausführung bevorsteht, vollendet werden sein.

Restaurationen.

Ueber die Restauration einer griechischen Statue aus der Zeit vor den Perserkriegen berichtet H. Lechat im Bulletin de Correspondance hellénique folgendes: Das Museum der Akropolis von Athen besitzt eine inschriftlich bezeugte Statue des Antenor, von der man bisher nur Kopf und Fuß kannte. Der Rest war in so viele Stück zerbrochen, daß man ihn kaum wieder zusammenfinden zu können glaubte. Der Generalsekretär der Altertümer Cavvadias aber ordnete doch den Versuch an, und es gelang. Manche Teile, die mit voller Sicherheit ergänzt werden konnten, sind sehr geschickt restaurirt; der rechte Vorderarm ist das einzige Stück, welches fehlt. Besonders wichtig für den Gesamteindruck ist, daß man der Statue die antike Basis wiedergegeben hat, eine schmale Säule, welche die Inschrift des Künstlers trägt, und nun steht sie abgesehen von den verblaßten Farben eben so da, wie vor den Athenern des sechsten Jahrhunderts und den plündernden Scharen des Xerxes, welche sie vom hohen Postamente herabstürzten. Die Füße nahe bei einander, die Beine geschlossen, nimmt sie im Verhältnis zur schmalen Basis wenig Platz ein, während der Oberkörper sich breit und frei entfaltet. Die Falten des Chitons sind kokett zur linken Seite zurückgeschlagen, während die des Himations ganz gerade hinabfallen. Graziös, ungeachtet der feierlichen Stellung, lebhaft, obwohl unbeweglich, zugleich manierirt und majestätisch — eine einzige Vereinigung weiblicher Eleganz, wie sie das Zeitalter des Pisistratus auffaßte, mit dem Adel einer göttlichen Erscheinung. Sie hat den Vorzug, fast ganz erhalten zu sein, und ist, mit sicherem Künstlernamen bezeichnet, die größte unter den erhaltenen weiblichen Statuen auf der Akropolis.

Vermischte Nachrichten.

Die Dubletten der Architekturteile aus Olympia sind, wie der „Post" gemeldet wird, an das Deutsche archäologische Institut in Athen übergeben worden und werden durch Vermittelung desselben nach Berlin überführt werden.

H. A. L. **Tiedge-Stiftung.** Aus den vor wenigen Wochen erschienenen „Mitteilungen über die Tiedge-Stiftung" im Jahr 1888, welche bekanntlich in Dresden ihren Sitz hat, ergiebt sich, daß das Vermögen der Stiftung am Schlusse des Jahres 1888 sich auf 657000 Mark belief. Von der Zinseneinnahme in der Höhe von 25991 M. 90 Pf. wurden 2400 M. an den Bildhauer Bäumer als Abschlagszahlung für die von ihm modellirten Bildwerke des in Zittau zu errichtenden monumentalen Brunnens abgeführt. 13100 M. wurden zu Ehrengeschenken und Unterstützungen an Künstler und Dichter oder deren Nachkommen verwendet. Sie verteilen sich in folgender Weise: 600 M. an Musiker und 1900 M. an Hinterlassene von Musikern; 2800 M. an Maler und 5700 M. an Hinterlassene von Malern; 1200 M. an Hinterlassene von Kupferstechern; 300 M. an Hinterlassene von Bildhauern, 300 M. an Dichter und Schriftsteller und 300 M. an Hinterlassene von solchen. Nur in zwei Fällen erreichte die bewilligte Summe die Höhe von 500 M., in einem einzigen die von 400 M.; alle übrigen Unterstützungen beliefen sich auf die Summe von 300 M. Das Komitee der Stiftung besteht gegenwärtig aus den Herren Dr. Alfred Stübel, Oberbürgermeister, Vorsitzender; Hugo Bürkner, Professor, Stellvertreter; Robert Diez, Bildhauer; Geh. Hofrat Dr. Ernst Förstemann, Oberbibliothekar a. D.; Dr. Theodor Grosse, Professor; Dr. Sophus Ruge, Professor; Regierungsrat Dr. W. von Seidlitz; Dr. Georg Treu, Direktor der königl. Antikensammlung. Der gleichfalls unterzeichnete Professor Moritz Fürstenau, königl. Kammermusiker, ist seit dem Erscheinen des Berichtes verstorben.

= tt. **Der Schlachtenmaler Prof. Louis Braun in Stuttgart** hat den Auftrag erhalten, ein Rundgemälde, welches die für Württembergs Truppen so bedeutungsvolle Schlacht von Villiers-Champigny bei Paris im Jahre 1871 darstellt, für Stuttgart auszuführen.

= tt. **Karlsruhe.** Im hiesigen Kunstvereine ist zur Zeit die wohlgelungene Büste des im März 1888 hier verstorbenen Baurates Adalbert Kerler ausgestellt; dieselbe ist vom Bildhauer Friedrich Volke hier modellirt und in Carraramarmor ausgeführt.

= tt. **Das Standbild Walters von der Vogelweide,** ausgeführt von dem Bildhauer Heinrich Natter, wird am 15. September d. J. in Bozen feierlich enthüllt werden.

Vom Kunstmarkt.

Kd. **Kölner Kunstauktion.** Vom 29. April bis 8. Mai kommt bei J. M. Heberle in Köln die vierte (und letzte) Abteilung der kunst- und kulturhistorischen Sammlung des bekannten Dr. Karl Heinz Ritter und Edler Mayer von Mayerfels auf Schloß Meersburg zur Versteigerung. Trotzdem bereits drei Gruppen dieser riesigen Kollektion zum Verkauf gelangt sind, enthält die letzte Abteilung doch noch 2857 Nummern, worunter zahlreiche Kollektivnummern. Dieselbe umfaßt meist kunstgewerbliche Gegenstände jeder

Art, vielfach große dekorative Stücke, wie sie heute zum Schmuck der Wohnung oft vergeblich gesucht werden. Sehr reich sind heraldische Arbeiten der verschiedensten Art vertreten, welche die Stärke der Kollektion ausmachen, u. a. Wappen, eine Menge Siegelstampfen, mehrere Tausend Siegel in Wachs und Lack, Nachbildungen in Gips und Blei, Urkunden, Wappen und Adelsbriefe, Diplome zc. Daran reihen sich Holz- und Steinfiguren, Altäre, Gemälde vorwiegend gotischer Zeit, Kupferstiche, Lithographien, sowie eine Kollektion römischer und germanischer Altertümer. Münzen und Medaillen, Waffen und Folterwerkzeuge bilden besondere Abteilungen. Nicht bloß eigentliche Sammler, sondern auch Freunde alter Kunstwerke, welche sich ihre Wohnungen mit altem Hausrat auszuschmücken lieben, werden auf dieser Versteigerung eine reiche Auswahl geeigneter Objekte finden.

x — **Frankfurter Kunstauktionen** finden am 29. April und 11. Mai im Gemäldesaal von Rud. Bangel statt. Am 29. April wird eine anonyme Sammlung von Gemälden alter und moderner Maler nebst Aquarellen und Handzeichnungen versteigert. Der Katalog umfaßt 195 Nummern. Die am 11. Mai zum Ausgebot kommende Sammlung stammt aus dem Besitz von J. Durdarhn in Mainz; 92 Nummern entfallen auf Porzellan und andere Kunstarbeiten und Raritäten, 52 auf moderne und 105 auf alte Gemälde.

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Falke, Jakob von, Aus dem weiten Reiche der Kunst. Auserwählte Aufsätze. 2. Aufl. 8°. 387 S. Berlin, Allgemeiner Verein für deutsche Litteratur. br. 5 M. —, geb 6 M. —

Lutsch, Hans, Die Kunstdenkmäler der Landkreise des Regierungsbezirks Breslau. In amtlichem Auftrage bearbeitet. Lieferung IV: Die Denkmäler des Fürstentums Oels-Wohlau und der Herrschaften Trachenberg und Militsch, sowie des Fürstentums Glogau (I). 8°. XX u. 155 S. Breslau, W. G. Korn.

Pichler, Dr. Fritz, Das historische Museum des Joanneums in Graz: Antike Denkmäler. 4. Ausg. kl. 8°. 48 S.; Mittelalter, Neuzeit. 4. Ausgabe. Graz, Verlag des historischen Museums à 40 Pf.

Mitteilungen zur Geschichte des Heidelberger Schlosses, herausg. vom Heidelberger Schlossverein. Bd. II. Heft 2 und 3. 8°. 162 S. Mit 14 Tafeln. Heidelberg, Karl Groos. 6 M. —. (Für Mitglieder des Schlossvereins 3 M.)

Zeitschriften.

Zeitschrift für christliche Kunst. II. Jahrg. Heft 1.
Kolnisches Glasgemalde des 14. Jahrhunderts Von Schnütgen. Mit Farbendruck.. — Die mittelalterlichen Wandgemälde der Schlosskirche zu Marienburg. Von C. Steinbrecht. (Mit 1 Tafel in Lichtdruck.) — Die mittelalterlichen Altäre in der Mark Brandenburg Von Munzenberger (Mit 1 Tafel in Lichtdruck). — Grabsteinplatte in der Abteikirche zu Werden a. d. Ruhr. Von W. Effmann. (Mit Abbild.)

Jahrbuch der Königl. preuss. Kunstsammlungen. X. Band. 2. Heft.
Gillis van Coninxloo und seine Schule. Von J. L. Sponsel. — Ein Bildnis der zweiten Gemahlin Kaiser Maximilians, Bianca Maria Sforza, von Ambrogio de Predis. Von W. Bode. (Mit 1 Tafel und 3 Textabbildungen.) — Das venezianische Grabdenkmal der Frührenaissance. Von Alfred Gotthold Meyer. (Mit 3 Abbild.) — Der Amsterdamer Genremaler Symon Kick. Von A. Bredius und W. Bode. (Mit 1 Radirung von Krüger und 1 Abbild.) — Das neue Museum in Braunschweig in Bezug auf seinen Benutzungszweck gewürdigt. Von H. Riegel. (Mit 5 Abbild.)

Inserate.

P. Schumann. Museum der

ITALIEN. MALEREI.

1657 Originalphotographien. M. 5000.

Prospekt gratis.

Einzelne Meister: 9 Giorgione. M. 53. 25. — 14 Palma Vecchio. M. 72. 30. — 59 Tiziano. M. 407. 90. — 17 Tintoretto. M. 45. 60. — 46 P. Veronese. M. 166. 80. — 32 Carracci. M. 35. 80. — 34 G. Reni. M. 137. 10. — 14 Domenichino. M. 54. 40. — 17 Guercino. M. 56. 85. —

A. GUTBIER, Kunstverlag Dresden.

Kunsthandlung Hugo Grosser in Leipzig.
Vertretung und Musterlager von
Ad. Braun & Co., Phot. Anstalt in Dornach.

Soeben erschien in unserem Verlage:

Die Hauptwerke der Kunstgeschichte in Originalphotographien

nach den neuesten Forschungen geschichtlich geordnet und mit biographischen und kunstgeschichtlichen Notizen versehen.

Mit beigesetzten Preisen, zu welchen die Blätter bei uns vorrätig sind.

8°. 20½ Bogen. Kalikoband.

Preis M. 3.50.

Das Werkchen, welches eine schon längst tief empfundene Lücke auszufüllen bestimmt ist, wird für Lehrer der Kunstgeschichte sowohl, wie für jeden, der sich für Kunst interessirt, ein unentbehrliches Nachschlagebuch werden.

Zu beziehen durch jede Buch- und Kunsthandlung, sowie durch die unterzeichnete Verlagshandlung.

Berlin, 1. April 1889.

Hochachtend

Amsler & Ruthardt,
Kunsthandlung und Kunstantiquariat.

Für Kunstfreunde.

Die neueste illustrirte Nummer 7 unsrer „Kunstberichte", enthaltend *Hauptwerke Benj. Vautiers* und *Osterbilder*, ist soeben erschienen und gegen Einsendung von 20 Pfennig in Postmarken zu beziehen.

Photographische Gesellschaft Berlin.

Hamburger Meister.

Gemälde aus dem siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert, gut erhalten, werden zu kaufen gesucht. Offerten unter Chiffre **C. D. 2** nimmt die Expedition d. Bl. entgegen.

Günstige Gelegenheit.

Zu verkaufen:
Die Kais. Königl. Gemäldegalerie in Wien in Radirungen von William Unger, Text von Carl von Lützow. Wien, H. O. Miethke, **komplettes Exemplar, neu, absolut tadellos,** in Abzügen

vor der Schrift

und mit sämtlichen Textbogen (beides uneingebunden) ist entsprechend seinem Werte zu verkaufen.

Angebote mit Preis-Angabe erbeten unter H. S. 1030 durch **Haasenstein & Vogler, Leipzig.**

Königliche Kunst- und Gewerkschule zu Königsberg i. Pr.

Zum 1. Oktober d. J. soll die neu geschaffene Stelle eines Lehrers für architektonisches Zeichnen und verwandte Lehrzweige besetzt werden. Besoldung 3000 M. jährlich bei wöchentlich 22 Lehrstunden im Winter-, 18 im Sommerhalbjahr. Überstunden extra.

Bewerber wollen Lebenslauf und sonstige Papiere an den Unterzeichneten einsenden.

Woite.

HAMBURG AUSSTELLUNG

unter Beteiligung der Nachbarstädte Altona, Ottensen, Wandsbeck, Harburg

Vom 15. Mai bis Oktober 1889

Gewerbe und Industrie

Handels-**Ausstellung**

Kunst-**Ausstellung**

Gartenbau-**Ausstellung**

Bewerbungsausschreiben.

Das Verwaltungskomitee der **Tiedge-Stiftung** zu Dresden beabsichtigt zur Bekrönung eines von der Stadt Dresden auf dem Holbeinplatze daselbst zu errichtenden Zierbrunnens eine reichlich lebensgroße **Statue der Gerechtigkeit** in Bronze ausführen zu lassen und ladet deutsche Künstler hiermit ein, an der Lösung dieser Aufgabe durch Anfertigung und Einsendung von Entwürfen für den Brunnen und die Statue sich zu beteiligen.

Für die besten der in ein Achtel der natürlichen Größe anzufertigenden Entwürfe werden ein erster Preis von 800 Mark und zwei Preise von je 500 Mark gewährt.

Die Preisbewerbungsbedingungen nebst Lageplan werden in der Ausstellung des Sächsischen Kunstvereins von dessen Kastellan, Herrn Alphons Höme, Augustusstraße No. 3 hier, ausgegeben; ebenda sind die Entwürfe mit einem Motto versehen und unter Beifügung eines mit demselben Motto beschriebenen versiegelten Briefumschlags bis zum 1. Oktober dieses Jahres nachmittags 4 Uhr abzuliefern.

Dresden, am 6. April 1889.

Das Verwaltungskomitee der Tiedge-Stiftung.
Gez.: **Hübel.**

Hierzu eine Beilage von J. J. Weber, betreffend die Meisterwerke der Holzschneidekunst.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers **E. A. Seemann.** — Druck von August Pries in Leipzig.

24. Jahrgang.
1888/89.

Kunstchronik

Nr. 30.
2. Mai.

Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

Herausgeber:

Carl v. Lützow und Arthur Pabst

Wien, Theresianumgasse 25. — Köln, Kaiser-Wilhelmsring 22a

Expedition:

Leipzig: E. A. Seemann, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. Kühl, Jägerstr. 73.

Die Kunstchronik erscheint von Oktober bis Ende Juni wöchentlich, im Juli, August und September nur aller 14 Tage und kostet in Verbindung mit dem Kunstgewerbeblatt halbjährlich 6 Mark, ohne dasselbe ganzjährlich 8 Mark. — Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

Einige Handzeichnungen von Hans Baldung Grien in Bern.

Von Berthold Haendcke.

In der kürzlich von der Eidgenossenschaft übernommenen früheren Büsti-Wyßschen Handzeichnungensammlung befinden sich 14 Blätter, die der Kunstweise Hans Baldungs genannt Grien angehören. Augenscheinlich sind die Zeichnungen Fragmente zu Glasgemäldevisirungen, deren Mittelbild jedesmal fehlt. Es sind nur eine Anzahl Ecken erhalten, die teilweise zusammengehören. Sie umschlossen ein ovales Hauptgemälde. Eine Form, die für diese Zeit eine sehr auffällige ist. Die Maße der Blätter variiren zwischen 15 : 14 cm und 20 : 21 cm in der Größe. Die Ausführung ist bei allen, mit Ausnahme eines Wappens mit der Feder.

Bd. I, S. 26 sehen wir als erstes Blatt einen kleinen geflügelten Knaben, der auf dem Leibe liegend, mit ausgebreiteten Armen den Ausschnitt umspannt. Rechts entspricht ihm ein anderer in ähnlicher Stellung. In den unteren Ecken stützen links ein halb sitzender, halb fliegender Engel, rechts ein frei schwebender ein breites Blättergewinde. Das Ornament ist sehr phantastisch gebildet. In der Mitte befindet sich eine Art Säulentrommel, an welche von beiden Seiten mit dem Kopfe zwei liegende Figuren anstoßen, deren Körper sich in akanthusartige Blätter auflösen. Am Fußende hat der Meister je einen Vierpaß gezeichnet. Als fünften Entwurf haben wir auf dieser Seite noch eine einzelne Ecke zu verzeichnen. Ein nacktes, schlankes Weib hält das Oval.

Blättern wir weiter, so erblicken wir zunächst ein unbekanntes Alliancewappen. Diese Arbeit ist echt bezeichnet, scheint mir aber von einer späteren Hand übergangen zu sein. Unter dieser Zeichnung sind zwei „Ecken" eingeklebt. Zwei unbekleidete Mädchen halten eine Blattguirlande, die durch gebuckelte und gedrechselte Körper belebt und abgeteilt wird. Die eine der jugendlichen Gestalten, die zur Linken, kniet, während die rechts halb sitzt, halb ruht.

Auf S. 28 sind uns sechs Zeichnungen erhalten. Oben links und rechts halten zwei unbekleidete Frauen das — fehlende — Mittelbild. Die links befindliche sitzt mit lässig ausgestreckten Beinen, die rechts liegt auf dem Leibe. Es folgen vier weitere Ecken, in die kleine Knaben in den verschiedensten und kühnsten Stellungen hineinkomponirt sind.

Die Ausführung ist, wie schon bemerkt, mit der Feder in bräunlicher Tinte. Das Papier ist gelblich. Die Strichlage ist parallel, kräftig und ungemein sicher; häufig mit einem kleinen Haken als Vorschlag. Tritt eine Schraffirung hier und da auf, so ist sie einfach „strichartig" und nicht so „netzartig", wie in den Blättern des Künstlers aus den zwanziger Jahren. Die Glieder der Frauen sind schlank, sogar manchesmal mit einer Neigung zum Überschlanken. Die Kinder haben kurze, kraftvolle und runde Formen, ohne zu starke Gelenkeinschnitte. Die Gesichtsbildung der Mädchen ist die bei Grien bekannte rundliche mit kleinem Munde und weicher, stumpfer Nase. Zweimal ist jedoch das Oval länglich und die Nase gerade gebildet. Die vollwangigen Köpfe der Kinder sitzen so direkt auf den Schultern auf, daß ein Hals fast

gar nicht konstatirt werden kann. Der Mund ist ein wenig eckig geöffnet; die Nase stumpf; die Augen sind schmal geschnitten. Die Hände mit den derben, säulenartigen Fingern haben etwas „Handschuhartiges" an sich. Das Haar ist in einzelnen Büscheln angeordnet, die spitz zulaufen und wie vom Winde getrieben in heftiger Bewegung fortgeweht erscheinen. Die Gewandung, die allerdings nur als flatterndes Lendentuch vorkommt, ist in flüssigen, eleganten Linien gezeichnet, aber der Natur des Stoffes ist der Künstler nicht genugend gerecht geworden. Anstatt der weichen Leinwand giebt er uns ein steifes und hartes Tuch. Die Falten sind wie aus dicken Stoffmassen gelegt und gedreht, während die lebhaft bewegten Enden wie geschnitzt aussehen. Es tritt uns hier also ein starker Gegensatz zu anderen Arbeiten Hans Baldungs entgegen, die gerade durch die vorzügliche Behandlung selbst der feinsten Stoffe glänzen.

Alle diese Einzelheiten, besonders die Linienführung, die Angabe der Haare, die Eigentümlichkeiten in der Wiedergabe der Gewandung finden wir in der späteren Periode des Meisters. Als Beispiele zur Vergleichung seien der Centaur in Basel, wie der Christus am Kreuz in Berlin[1] (1533) erwähnt. Wir werden also im Rechte sein, wenn wir diese Handrisse Hans Baldungs in Bern eben diesem Jahrzehnt zuweisen.

Ein schweizerisches Nationalmuseum.

K. Hervorragende, opferwillige Begeisterung für die Schöpfungen der bildenden Kunst pflegte man bisher dem Schweizervolke nicht gerade nachzurühmen. Die Gründe dieser Erscheinung liegen auf der Hand, und kein Einsichtiger möchte den praktisch-nüchternen Alpenanwohnern daraus einen herben Vorwurf machen. Es wäre darum auch ein Irrtum, die überraschende Lebhaftigkeit, mit welcher seit kurzem die Frage der Errichtung eines Schweizerischen Nationalmuseums in Zeitungen, Broschüren, öffentlichen Versammlungen, ja selbst in weiten Volkskreisen erörtert wird, als Frucht eines plötzlich erwachten mächtigen Kunsttriebes, als Zeichen des ungestümen Sehnens der Nation nach einem künstlerischen Ideale aufzufassen. Die starke vaterländische Gesinnung, vielleicht des Schweizers bestes Erbteil, und der aus ihr hervorgehende Wunsch, in einer umfassenden Sammlung geschichtlicher Denkmäler der Schweiz Material und Illustration für die Kulturgeschichte der angestammten Heimat zu gewinnen, sind die Väter des lobenswerten Gedankens gewesen, der jetzt alle patriotischen Gemüter der Eidgenossenschaft beschäftigt.

[1]) [illegible] bei Woltmann, Kunst im Elsaß, S. [illegible].

Nachdem die kunstgeschichtliche Abteilung der schweizerischen Landesausstellung in Zürich 1883 die allgemeine Aufmerksamkeit auf den nicht unbeträchtlichen Schatz einheimischer Kunstaltertümer gelenkt hatte, der, den Plünderungen der Antiquitätenhändler zum Trotz, immer noch im Lande bewahrt wird, war es der verstorbene Salomon Vögelin, der als einer der ersten und in nachdrücklichster Weise der Errichtung einer Centralsammelstelle für historische Altertümer sowie für Gegenstände altschweizerischen Kunst- und Gewerbfleißes das Wort redete. Der Vorschlag, einfach, fast selbstverständlich, wie er war, bedurfte doch geraumer Zeit, um vom öffentlichen Bewußtsein seinem Werte nach geschätzt zu werden. Kein sonderlicher Freund, um nicht zu sagen, Gegner centralistischer Bestrebungen, läßt der Schweizer im allgemeinen sich an dem, was der oder jener Kanton, hier oder da eine wohlhabende größere Stadt für künstlerische oder historisch-antiquarische Zwecke aufwenden mag, gern genügen, und erfaßt ihn ein Ehrgeiz, so ist es der, seinem Heimatsstaate oder seiner Vaterstadt auch auf diesem Gebiete die Überlegenheit über die Nachbarn und wenn möglich einen der ersten Plätze innerhalb der gesamten Eidgenossenschaft gesichert zu wissen. Gewiß, es steckt noch ein gut Teil „Kantönliwirtschaft" auch im geistigen Leben dieser Nation. Doch wir müßten unserer eigenen, nicht allzufernen Vergangenheit nicht gedenken, wollten wir des Spottes volle Schale über jene oft völlig naive Pflege mannigfach verzweigter Kirchspielsinteressen ausgießen.

Es war nach alledem ein Glück, daß die Wartung der kaum geborenen Idee bald in die Hände der richtigen Hüter gelegt wurde, denen als gewissenhafter Taufpate der obengenannte Züricher Professor treulich zur Seite stand. Die Bundesversammlung selbst erhob, über die vereinzelten Stimmen kurzsichtiger Gegner hinweg, die Gründung eines schweizerischen Landesmuseums zum Beschlusse. Ein jährlicher Kredit von 50 000 Franken, seit 1886 bewilligt, sollte dem Ankaufe und der Erhaltung vaterländischer Altertümer dienen, eine Kommission von Sachverständigen zugleich die Verwaltung des Fonds und die Vorarbeiten zur Verwirklichung des Planes übernehmen. Ein Merkzeichen ihrer Thätigkeit ist das von ihr im September vorigen Jahres veröffentlichte „Programm für ein eidgenössisches Landesmuseum", dem wir der Kürze wegen einige Eingangssätze entnehmen:

„Der Zweck des Landesmuseums ist, ein möglichst vollständiges Bild von der Kultur- und Kunstentwickelung auf den Gebieten der heutigen Schweiz von vorgeschichtlicher Zeit bis zum Ende des 18. Jahrhundert zu geben.

Es wird vorausgesetzt, daß unter später zu vereinbarenden Bedingungen die historische Sammlung der Stadt oder des Kantons, woselbst das Landesmuseum seinen Sitz erhält, nebst den bereits vom Bunde erworbenen Gegenständen den Kern des Landesmuseums bildet.

Zur Gründung des Landesmuseums fordert die Notwendigkeit auf, durch einheitliches Vorgehen mit größeren Mitteln die geschichtlichen Denkmäler dem Lande zu erhalten und für deren zweckmäßige Aufstellung und Benutzung zu sorgen.

Durch die Gründung dieser Anstalt soll die Fortentwickelung der neben ihr bestehenden kantonalen und städtischen Sammlungen in keiner Weise beeinträchtigt werden. Es wird vielmehr angenommen, daß ... ihre Unterstützung durch den Bund auch weiterhin gesichert bleibe und durch den Verkehr mit der eidgenössischen Anstalt unmittelbar gefördert werde."

Man sieht, schon der offizielle Gründungsplan des neuen Institutes hielt es für angebracht, den überall hervortretenden Sonderbestrebungen gewisse Zugeständnisse zu machen, indem er die Befürchtungen zerstreut, welche wie auch anderwärts, so in der Schweiz sich sofort an das Projekt einer großen Staatssammlung geknüpft hatten.

In etwas knappen, aber für den jetzigen Stand der Dinge gerade ausreichenden Zügen entwirft die Fortsetzung des Programmes ein Bild der künftigen Organisation des Museums. Als ihre Vorbilder sind die Einrichtungen des Germanischen und des Bayerischen Nationalmuseums unschwer zu erkennen.

Bei dem Fehlen einer eigentlichen schweizerischen Metropole und dem bekannten Partikularismus einzelner Kantone nimmt naturgemäß die *Ortsfrage* den breitesten Raum in der öffentlichen Verhandlung des Projektes ein. Vier Städte sind es bereits, welche die Ehre des neuen eidgenössischen Kunstinstitutes für sich in Anspruch nehmen, und niemand weiß, ob nicht morgen eine fünfte oder gar sechste hinzukommt. Die Bundesstadt Bern glaubt als politisches Centrum ihres Rechtes sich am meisten versichert, Basel führt seine Größe, seine günstige Verkehrslage und die Bedeutung seiner schon bestehenden Kunstsammlungen ins Treffen, Zürich stützt sich auf seinen alten und bewährten Ruf, das geistige Haupt der Eidgenossenschaft zu sein, und nur Luzern muß sich mit dem Hinweis auf seine stark entwickelte Fremdenindustrie begnügen, eine Begründung, die freilich mehr dem Kopfe eines Hoteliers als eines sachverständigen Beurteilers zu entstammen scheint. Im Zusammenhang mit diesen, so zu sagen, moralischen Ansprüchen auf den Besitz des Landesmuseums stehen die Leistungen, zu denen die genannten Städte für den Fall seiner Erlangung sich verpflichten. Die Einverleibung der bereits am Orte befindlichen historischen Sammlungen in das Gefüge der erwarteten Centralanstalt ist natürlich allüberall beschlossene Sache. Aber begründet schon deren sehr von einander verschiedene Bedeutung — wie könnte z. B. Luzern sich nur mit irgend einer anderen der drei Städte messen! — ein ungleichmäßiges Gewicht dieser „Angebote", so lassen die pekuniären Leistungen, zu denen für den gegebenen Fall Staat, Stadt und Private sich bereit halten, das Zünglein der Wage noch in ganz anderer Weise spielen. Es ist hier nicht der Ort, den materiellen und künstlerischen Wert des von den Wettbewerbern Dargebotenen eingehend zu zergliedern. Andeutend erwähne ich nur, daß die ihre beiden Mitstreitenden weit hinter sich lassende Opferwilligkeit von Zürich und Bern gleich anderen Rücksichten und Erwägungen nur diese beiden Städte in die engere Wahl bei der der Bundesversammlung noch in diesem Jahre obliegenden Entscheidung bringen dürften. Sicherlich gäbe Basels mittelalterliche Sammlung einen prächtigen Grundstock des Nationalmuseums ab, und der vermutlich den Nürnbergern abgelauschte Gedanke, letzterem in der wieder herzustellenden Barfüßerkirche (jetzt Leihhaus!) ein passendes Heim zu bereiten, erfreut sich, eine dem voraussichtlichen Anwachsen der Sammlung entsprechende Raummenge vorausgesetzt, gleichfalls allgemeinen Beifalls. Allein die einem Doppelangriff ausgesetzte Position der alten Rheinstadt — schon spukt ja der kommende Weltkrieg auch in den friedlichsten Unternehmungen! — giebt vielen zu Bedenken Anlaß, die mögen sie gerechtfertigt sein oder nicht, dennoch die Verlegung des Museums nach Basel vereiteln zu wollen scheinen. Und für Luzern gar möchte sich außer den am Reingewinn der Fremdensaison Beteiligten wohl niemand erwärmen.

Ein erfreuliches Bild gewährt die Betrachtung dessen, was das zukünftige Museum schon heute, unabhängig von der Wahl des Platzes, seinem Besitzstande zuzählen kann. Der Großschen Pfahlbauten- und der Amietschen Münzsammlung, beide nach besonderen Kreditbewilligungen der eidgenössischen Räte erstanden, reihen sich die Erwerbungen kunstgewerblicher Gegenstände seitens der eingangs erwähnten Kommission an. Ein vollständiges Renaissancegemach von der Rosenburg bei Stans (1566) und 33 geschnitzte Medaillons von der Decke des alten Bischofspalastes in Arbon (datirt 1515) sind deren beste Stücke. Privater Opferwilligkeit dankt das Museum die ansehnliche Schenkung des verstorbenen Baumeisters Ludwig *Merian* in Basel, über 128000 Frs. in baar, ein kleines aber wertvolles Vermächtnis *Vögelins* und — ein ganzes Schloß mit reichen Sammlungen, welche zusammen der ehemalige sächsische Staatsminister *von Elsener* der neuen Landesanstalt, freilich mit dem Vorbehalt, daß sie nach Zürich zu stehen

komme, zum Eigentum bestimmte. In Verbindung mit den sonst schon in Zürich bestehenden Sammlungen historischen und kunstgewerblichen Charakters und den außergewöhnlich reichen Mitteln, welche Stadt und Kanton für die Verwirklichung ihres Lieblingsgedankens zu opfern sich bereit erklärt, hat diese Schenkung die Hoffnungen der Limmat-Athener erheblich gesteigert, zu dem eidgenössischen Polytechnikum auch noch ein eidgenössisches Museum zu erhalten.

Kein Zweifel, die neue Gründung wird, den klar ausgesprochenen Absichten ihrer Urheber gemäß, in Verfolgung ihrer ausschließlich schweizerisch-nationalen Tendenz, vieles in sich aufnehmen, das außerhalb des Interessenkreises liegt, dem diese Blätter dienen: ebenso sicher aber wird sie durch eine, wie zu hoffen, vollständige Vertretung des alten ruhmreichen, in einzelnen Fächern geradezu vorbildlichen Schweizer Kunstgewerbes eine merkliche Lücke ausfüllen und den kunstliebenden Angehörigen auch anderer Nationen zu einer Quelle des Studiums und des Genusses werden.

Bücherschau.

Dr. Paul Müller-Walde, Leonardo da Vinci. Lebensskizze und Forschungen über sein Verhältnis zur Florentiner Kunst und zu Raffael. 1. Lieferung mit 47 Abbildungstafeln und zahlreichen Textillustrationen. 4°. 80 S. München 1889. Georg Hirth.

Nachdem Georg Hirth seine Energie und sein Geschick der Popularisirung der deutschen Holzschnitte des 16. Jahrhunderts und des Ornamentes aller Zeiten gewidmet hatte, begann er mit dem vorliegenden Werke seine Fürsorge den großen italienischen Künstlern zuzuwenden. Über hundert Zeichnungen, Bilder, Skulpturen Leonardo's da Vinci oder von Künstlern, die mit ihm in Verbindung standen, werden durch diese erste Lieferung zu einem Preise geboten, der sonst für einen Kohlendruck Brauns nach einer jener Zeichnungen bezahlt wurde. Sind diese Reproduktionen auch zumeist aus zweiter Hand, d. h. nach schon vorhandenen Positiven gemacht, und haben sie durch das gewählte Reproduktionsverfahren gerade nicht an Schärfe gewonnen, so sind sie doch (mit Ausnahme der Tafelbilder) gelungen, und der Vorteil, daß durch eine so billige Ausgabe die Werke dieses entzückendsten aller Künstler volkstümlich werden können, legt zu strengen Anforderungen Schweigen auf. Es ist die Frage, ob nicht kurze orientirende Notizen zu den einzelnen Tafeln, wie im „Formenschatz", einem zusammenhängenden Texte vorzuziehen gewesen wären; Müller-Walde's Text ist jedoch von so liebenswürdiger Frische, von so hingebender Begeisterung für den Künstler, daß er zur Popularisirung desselben gewiß beitragen wird. Ebenso wie die Abbildungen ist er aus zweiter Hand gearbeitet, was vielleicht nur bei den Bestimmungen, wo immer Eideshelfer genannt sind, dem weiteren Leserkreise, auf welchen das Buch rechnet, nicht verständlich sein dürfte. Recht sehr demselben angemessen und ein Vorzug des Buches nach dieser Richtung ist der novellistische Ton in der Erklärung der Zeichnungen. Wird man zuweilen an Payne's Dresdener Galerie erinnert, so wollen wir nicht vergessen, daß gerade jenes Buch für die Verbreitung von Liebe zur älteren Kunst und von Kenntnissen über sie in weiteren Kreisen große Verdienste hatte. Wenn ein schwebendes Mädchen schlankweg für Dante's Beatrice, ein behelmter Mann für den alten König Christian von Dänemark erklärt wird, der mit seinem Eisenhute durch die Straßen von Florenz wandelt, oder ein reitender Knabe für Giuliano de' Medici, welcher gerade zu seiner in Liedern gefeierten „giostra" sprengt, mag zwar der Unterrichtetste lächeln, aber den Fernerstehenden werden diese „Florentinischen Geschichten" so mitten in die Quattrocentostimmung führen. Freilich das geht zu weit, einen mit gespreizten Beinen breitspurig dastehenden Kerl (Fig. 37) für die schöne Simonetta Vespucci auszugeben, und reißt aus der Stimmung. Zudem ist die Zeichnung nicht von Leonardo, sondern von einem Mailänder aus der Mitte des 16. Jahrhunderts. Bei Untersuchung der Echtheit der Zeichnungen scheint Müller-Walde einem allgemeinen Gefühle für Gefälligkeit gefolgt zu sein, und in diesem Sinne ist die Auswahl nicht zu tadeln; dem Publikum werden nur Blätter vorgelegt, an dem es seine Freude haben kann. Aber warum ein Kopf der Sandro-Werkstatt (Fig. 66), um nur einzelnes herauszuheben, unter Leonardo's Namen? Warum die matte Florentiner Kopie (Fig. 70) der echten Studie in Turin für den Engel der vierge aux rochers, nachdem Richter schon das Original gegeben hat? Mit den Bildern steht es noch übler. Da kommt jene häßliche Braununtermalung der Galerie Borghese (Fig. 7), eine offenbare Mailänder Fälschung, von gleicher Hand, wie der Kopf in Parma, der wenigstens gefällig ist. Auch die Predella Lorenzo da Credi's (Fig. 4), d. h. Pinselei eines Schülers, hätte man Bayersdorfer überlassen sollen. Wenn es diesem Freude macht, kann er sie ja immerhin für Leonardo erklären. Wir würden wünschen, es möge eines der folgenden Hefte eine Abbildung von Ridolfo Ghirlandaio's Kreuztragung aus Casa Antinori, jetzt in der National Gallery, bringen; es könnte dann auch Müller nicht mehr in Zweifel bleiben, von wem die Verkündigung in Florenz (Fig. 5) herrührt.

Ich möchte für die Fortsetzung wünschen, daß jene zweifelhaften und barocken Bestimmungen zurück-

gedrängt würden, und lieber dem Publikum alle Hauptwerke des Leonardo mit den vielen echten, dazu erhaltenen Zeichnungen geboten werden möchten — Richters Buch wird da ein vortrefflicher Führer sein — anstatt jener Rettungen bedenklicher Zuschreibungen, welche die betreffenden Täufer nur selbst vertreten sollen. Wird jene echten Bilder und Zeichnungen der Text Müllers Begeisterung atmend fortbegleiten, dann wird das Buch seinen Zweck, weiteren Kreisen das Verständnis des großen Künstlers zu eröffnen, besser erreichen, als durch die versprochenen Rückschlüsse aus Zeichnungen Raffaels auf verlorene Werke Leonardo's. Dergleichen Untersuchungen gehören in Fachzeitschriften und interessiren ja nur eine höchst beschränkte Anzahl von Lesern. Noch dazu scheint mir Müller in seinem schönen Enthusiasmus, wie schon die Zusammenstellung der Zeichnungen in diesem Hefte beweist, die nötige Schärfe der Kritik zu fehlen; die Sepiazeichnung in Windsor wenigstens, auf die er S. 76 hindeutet, ist nicht von Raffael, sondern von Bart. Ramenghi.

Befremdet hat es mich, daß zu oft, wie mir scheint, Bemerkungen des Herrn E. v. Liphart in dem Sinne mitgeteilt werden, als gäbe es keine Appellation dagegen. Ich glaube, man kann dem hochverehrten Manne kein schwereres Unrecht thun, als ihn als unberührbare Pagode aufzustellen. Wodurch er uns allen half und heute noch hilft, das ist vielmehr als Vorbild einer unglaublich freien Beweglichkeit des Geistes, die es ihm mit 82 Jahren noch möglich macht, langgehegte Meinungen aufzugeben, neue zu fassen, kurz das Beispiel zu geben, wie man einer Verknöcherung entgehen kann. Aber einzelne seiner blitzschnell sich folgenden, oft nur hypothetisch gegebenen Äußerungen gleichsam als Gorgoneion festgenagelt sehen zu müssen, das sollte diesem feinen Geiste erspart bleiben.

Wir wollen auf das so verdienstliche Unternehmen der rührigen Verlagshandlung nach dem Erscheinen weiterer Hefte, die wir, wie gesagt, so populär wie möglich gehalten wünschen, nochmals zurückkommen.

F. Wickhoff.

Ausgrabungen und Funde.

Die Ausgrabungen in Delphi. Die griechische archäologische Gesellschaft hatte die Absicht, die Ausgrabungen in Delphi auf eigene Hand und Kosten vorzunehmen, und zu diesem Zwecke mit der Wiener Unionbank eine Prämienanleihe abgeschlossen. Der Plan ist jedoch von der Regierung, welche das Ueberhandnehmen solcher Anleihen in Oesterreich nicht dulden will, vereitelt worden und das Unternehmen auf unbestimmte Zeit vertagt.

Personalnachrichten.

⊙ **Der Bildnismaler Paul Bülow** ist am 21. April in Berlin im 47. Lebensjahr gestorben. Bülow hat sich durch zahlreiche Porträts des Kaisers Wilhelm I. und von Mitgliedern der Berliner Hofgesellschaft bekannt gemacht. Ein Bild des Kaisers in seinem Arbeitszimmer hat er mehrfach wiederholt.

⊙ **Der Kupferstecher Hermann Sagert** ist am 20. April in Friedenau bei Berlin im 68. Lebensjahre gestorben. Er hat ausschließlich nach modernen Künstlern (Riedel, F. E. Meyerheim, Meyer v. Bremen, Vautier, E. Becker u. a.) in Mezzotinto und Linienmanier gestochen.

H. A. L. **Woldemar Rau**, Landschaftsmaler und Professor am Kgl. Polytechnikum, starb zu Dresden am 10. April. Er wurde daselbst geboren am 5. August 1827 und gehörte zu den besten Schülern Ludwig Richters. Seine hinterlassenen Bilder und Studienblätter sollen dem Vernehmen nach im Lokal des Sächsischen Kunstvereins zur Ausstellung kommen.

Kunst- und Gewerbevereine.

S. **Archäologische Gesellschaft in Berlin.** Märzsitzung. Herr Robert besprach zunächst das neuerdings von Ghirardini veröffentlichte Vasenbild von Bologna, welches Theseus auf dem Meeresgrunde darstellt, wie er von Amphitrite in Gegenwart seines Vaters Poseidon einen Kranz empfängt. In der Auffassung, daß dieses und nicht das erheblich ältere Bild der Euphroniosschale unter dem Einfluß des Mikonschen Wandgemäldes im Theseion stehe, schloß der Vortragende sich Furtwängler an und erörterte von diesem Standpunkt aus eine Reihe sagengeschichtlicher Fragen, insbesondere die Bedeutung des Kranzes, den Theseus hier empfange, während Pausanias und Hygin von einem Ringe erzählen, den er, um seine Abstammung von Poseidon zu erweisen, auf Minos' Geheiß aus dem Meere wieder heraufholen mußte. Sodann legte Herr Robert das neueste Heft der Wiener Vorlegeblätter vor und unterzog namentlich den Benndorfschen Rekonstruktionsversuch der Iliupersis des Polygnot einer eingehenden Kritik, in welcher er eine Reihe von Versehen und von unwahrscheinlichen Voraussetzungen des Herausgebers darlegte. Nachdem der Vortragende dann noch kurz die Darstellung der Leda vor dem Ei der Nemesis auf der Xenotimosvase aus der Branteghem-Kollektion (Taf. 10) erwähnt und auf die hier inschriftlich bezeugte, auch aus Apollodor III, 10, 7, 1 (Name verschrieben) bekannte Tochter des Tyndareos und der Leda, Phylonoe, hingewiesen hatte, schloß er mit der Vorlage einer Zeichnung des codex Escorialensis in Photographie, in welcher er eine Darstellung der Ueberraschung von Ares und Aphrodite durch Helios und Hephaistos erkannte, welche bemerkenswert sei durch die Figur des Alektryon, der von Ares zum Wächter, bestellt den heranschleichenden Helios zurückzustoßen suche. — Herr Curtius erläuterte an einem Plane des Gymnasiums von Olympia Vitruvs Lehre von dem Bau griechischer Palästren. Der quadratische Raum der Palästra mit dem umsäulten Binnenhofe und den anliegenden Räumen für körperliche und geistige Unterrichtszwecke ist in Olympia in unmittelbare Verbindung gebracht mit den bedeckten und unbedeckten, einfachen und doppelten Rennbahnen mit ihrem großen, baumreichen, gartenartig angelegten Mittelraum. Wie das Gymnasion in Elis in alexandrinischer Zeit erweitert worden ist, hat auch Olympia damals die entsprechenden Anlagen, die mit den olympischen Spielen keinen unmittelbaren Zusammenhang hatten, erhalten. Diese Ausführungen bestätigte in allen wesentlichen Teilen vom technischen Standpunkte aus Herr Graef; nur die Annahme eines besonderen Uebungsstadions als nördlichen Abschlusses des großen Gymnasionhofes, wie der Plan es zeige, hielt er für unwahrscheinlich, weil davon an den steilen Uferabstürzen des Kladeos Spuren nachweisbar sein müßten. Herr Herrmann sprach auf Grund von Plänen und Berichten des Herrn Ohnefalsch-Richter über die Anlage der Heiligtümer auf Cypern. Diese bestehen in der Regel aus drei Teilen, einem überdeckten Hauptraum, wohl für das Kultbild, einer Opferstätte für blutige Opfer mit einem Altar, endlich einem großen, ummauerten, aber unbedeckten Hof zur Aufstellung der Weihgeschenke. In diesem Hofe standen die außerordentlich zahlreichen Statuen und Statuetten völlig ungeordnet dicht nebeneinander. Unter den Statuenfunden des Apolloheiligtums von Frangissa-Tamassos, welche der Vortragende in Photographien vorlegte, sind die kolossalen

Thonfiguren bemerkenswert, welche weit über Lebensgröße hinausgehen und in einzelnen Teilen geformt wurden, auch der Rumpf ist in der Regel aus zwei Stücken zusammengesetzt. Bei einer Anzahl von Köpfen, die zu solchen Statuen gehören, ist der Ohrschmuck interessant: kleine, zwiefach gewundene Spiralringe, welche durch das Ohrläppchen gezogen sind. Hierdurch wird die seit langem ausgesprochene Vermutung bestätigt, daß die silbernen und bronzenen Spiralringe, wie sie besonders zahlreich Schliemann in Hissarlik gefunden hat, in der That zum Schmuck des Ohres dienten.

Zum Schluß legte Herr Conze Abbildungen eines Grabreliefs aus Küstendsche vor: zwischen zwei Knabenfiguren steht Hermes mit dem doppelten Attribut des Kerykeion in der Linken und des Stabes in der Rechten, wie er ähnlich auf dem Hekatebilde zu Herrmannsstadt vorkommt. Ueber den Inhalt eines kürzlich zu Pergamon gefundenen Sarkophages stehen genauere Angaben noch aus.

Sammlungen und Ausstellungen.

A. R. **Aus Berliner Kunstausstellungen.** Die Neigung zu Sonderausstellungen ihrer sämtlichen Werte macht sich neuerdings besonders bei denjenigen Künstlern am stärksten geltend, welche auf den öffentlichen, von Jurors überwachten Kunstausstellungen nicht immer ungeschmälert zu Wort gelangen oder die Gründe ihrer Mißerfolge in einer vermeintlichen Zurücksetzung von seiten der „Hängekommission“ suchen zu müssen glauben. Einen solchen Appell von dem schlecht unterrichteten Publikum an ein besser zu unterrichtendes hat jetzt auch der Münchener Naturalist Wilhelm Trübner gemacht, indem er in Fritz Gurlitts Kunstsalon, der seine Pforten gern allen verkannten oder doch stark subjektiv gefärbten Kunstspezialitäten öffnet, eine Ausstellung von etwa fünfundzwanzig Gemälden veranstaltet hat. Wer seit zehn Jahren die internationalen und lokalen Kunstausstellungen in München, Düsseldorf und Berlin mit Aufmerksamkeit durchforscht hat, wird sich der meisten jetzt zu einem Gesamtbilde vereinigten Gemälde Trübners mit gemischten Gefühlen erinnern. Auch ist die Mehrzahl derselben kürzlich durch eine Sammlung von Lichtdrucken veröffentlicht worden. Der uns jetzt gebotene Überblick wird dem bisher über Trübner gefällten Urteil keine andere Richtung geben. Er ist ein Naturalist, der über eine energische, hie und da ans Brutale streifende Charakteristik und über eine kräftige, derbe, doch auch oft zu stumpfe und trübe Färbung verfügt, der aber so wenig Geschmack und Selbstkritik besitzt, daß er glaubt, sein robustes, naturalistisches System auch auf Motive aus der griechischen Mythologie (Gigantenschlacht, Kampf der Kentauren und Lapithen) und aus der klassischen Dichtung (Kreis der Liebenden aus Dante's Hölle) anwenden zu dürfen, obwohl er nicht den geringsten Wert auf Klarheit und Rhythmus der Komposition und auf sorgfältige Durchbildung der nackten Körper legt. Seine malerische Technik wie seine Naturauffassung sind in ihrem eigentlichen Fahrwasser, wenn er Figuren aus den unteren Volksklassen der Städte, Humoresken aus dem Tierleben und Straßenansichten darstellt. Seine „Münchener Wachtparade“, ein Straßenbild aus London und „Cäsar am Rubikon“, eine große Dogge vor einem verlockenden Frühstückstisch, sind diejenigen seiner Schöpfungen, in welchen sich Absicht und künstlerisches Vermögen am vollkommensten decken. — In Schulte's Kunstausstellung sind außer der von München bekannten Madonna mit dem Kinde und den wächsernen Votivfiguren davor die beiden neuesten Bilder von Gabriel Max „Lacryma“, das Brustbild eines Mädchens mit einer Thräne im Auge und einem Regenbogen als Aureole, und „Vision“, die Halbfigur einer bleichen Jungfrau, welche mit gefalteten Händen zu einem in der Luft schwebenden Immortellenkranze emporblickt, zu sehen. Erfreulicher als diese spiritistisch angehauchten Phantasmen ist eine neue Landschaft von Oswald Achenbach „Florenz“, ein Blick von der Gartenterasse einer Villa auf die Türme und Paläste der Stadt, über welche sich ein nächtlicher, nur hie und da vom Lichte des Mondes durchbrochener Wolkenhimmel spannt. Auf der Terrasse bewegt sich eine vornehme Gesellschaft in Renaissancetracht. Es ist unseres Wissens zum ersten Male, daß der Meister ein florentinisches Motiv behandelt hat. Die unvergleichliche, eher wachsende als abnehmende Kraft seiner koloristischen Darstellung hat das Bild mit zauberischen Reizen ausgestattet. — Im Lokale des Künstlervereins hat Erwin Günter, der sich bis jetzt vorzugsweise als Zeichner für illustrirte Zeitungen bekannt gemacht hat, acht Landschaften in Öl ausgestellt, welche verschiedene Ansichten der Stadt und der Küste von Sansibar und ihrer näheren Umgebung bieten. Bei der gleichmäßig grellen Sonnenbeleuchtung mußte der Künstler auf Mannigfaltigkeit in den Stimmungen verzichten und sich mit einer treuen Wiedergabe des Gesehenen begnügen, wobei er durch eine flüssige Technik unterstützt wird. Von den übrigen Neuheiten der Ausstellung sind noch ein ganz im Geiste K. Fr. Lessings aufgefaßter, koloristisch sogar noch feiner durchgebildeter „Sommermorgen in der Eifel“ von Konrad Lessing, fünf Marinen und Strandlandschaften mit mythischen Figuren aus der nordischen Sage von H. Hendrich und eine durch Lebendigkeit und Wahrheit der Schilderung gleich ausgezeichnete Episode aus der Erstürmung des Spicherer Berges durch das 74. Regiment von Karl Röchling hervorzuheben.

—nn. **Die von dem Leipziger Kunstverein geplante Leihausstellung** von Gemälden älterer Zeit, von der wir schon früher berichteten, rückt der Verwirklichung näher. Die Ausstellung wird im Herbst stattfinden und zwar in den schönen Räumen des seit drei Jahren wesentlich erweiterten städtischen Museums. Sie wird sich beschränken auf Bilder aus sächsischem Privatbesitz, die vor dem Ende des 18. Jahrhunderts entstanden sind. Auf ein bereitwilliges Entgegenkommen der namhaftesten Sammler ist mit Sicherheit zu rechnen. Viele Zusagen sind bereits schon jetzt gegeben worden, so daß die Anzahl der auf diese Weise zu vereinigenden Bilder auf etwa 400 geschätzt werden kann. An diese vorläufige Mitteilung knüpfen wir die Bemerkung, daß der Zeitpunkt für die Eröffnung der Ausstellung noch nicht genau bestimmt ist; doch dürfte etwa der Monat September hierfür in Aussicht zu nehmen sein. Der Kunstverein trägt sämtliche Spesen des Transportes, übernimmt während der Ausstellungszeit die Kosten für die Versicherung gegen Feuersgefahr und wird seiner Zeit ein Verzeichnis der ausgestellten Bilder herausgeben. Anfragen bezw. Anmeldungen werden bereits jetzt gern entgegengenommen und sind „An den Vorstand des Leipziger Kunstvereins“ (Leipzig, städtisches Museum) zu richten.

∴ **Die Berliner akademische Kunstausstellung** wird nach Beschluß des Senats wegen der Ausstellung für Unfallverhütung nicht im Landeskunstausstellungsgebäude, sondern im alten Akademiegebäude Unter den Linden stattfinden.

Denkmäler.

∴ Die Stadt Aachen wird ein Denkmal Kaiser Wilhelms I. auf dem Lousberge errichten, welchem ein Entwurf des Architekten Prof. Frentzen zu Grunde gelegt werden soll. Die Kosten sind auf 200000 M. veranschlagt worden.

Vermischte Nachrichten.

r. — **Aus Metz.** Seit dem 10. April d. J. besteht hier ein Kunstverein, welcher sich die Aufgabe stellt, durch periodisch wiederkehrende Ausstellungen Liebe und Verständnis für die Werke der bildenden Kunst zu wecken und zu pflegen. Die Ausstellungen, deren jährlich vier in Aussicht genommen sind, sollen vorzugsweise vaterländische Kunst berücksichtigen und nicht sowohl durch große Zahl der ausgestellten Gemälde, als durch deren hervoragenden Kunstwert wirken. Vorsitzender des Vereins ist Bürgermeister Halm, Stellvertreter Oberstlieutenant von Prittwitz, Schriftführer Premierlieutenant Küster. Die Stadt Metz besitzt übrigens eine bemerkenswerte Gemäldegalerie, welche durch Ankauf guter Bilder von seiten der städtischen Verwaltung und mit Unterstützung der Regierung von Zeit zu Zeit eine Erweiterung erfährt. Es können daher die Ausstellungen des Metzer Kunstvereins den Künstlern und Kunsthändlern zur Beschickung empfohlen werden.

∴ **Der Ausbau der k. k. Hofburg in Wien** soll nunmehr nach den ursprünglichen Plänen Fischers von Erlach erfolgen. Mit der Leitung der Arbeiten ist der Burghauptmann und Regierungsrat Ferdinand Kirschner betraut worden.

Das Gemälde von Fritz Neuhaus in Düsseldorf „Der große Kurfürst im Haag", welches einen Verführungsversuch darstellt, welchem der junge Fürst durch seine Energie entgeht, ist vom Regenten von Braunschweig, Prinzen Albrecht von Preußen, angekauft worden.

H. A. L. **Kunstgewerbehalle zu Dresden.** Nach den Meldungen Dresdener Zeitungen wird mit Abschluß des Aprils die Kunstgewerbehalle auf der Pragerstraße welche die einzige bequeme Gelegenheit bot, die Interessenten über die Fortschritte des Dresdener Kunstgewerbes auf dem Laufenden zu erhalten, eingehen, da die Unkosten und der Ertrag nicht mehr in Einklang zu bringen sind. Bei dieser Gelegenheit erfährt man, daß die Halle schon seit einiger Zeit nicht mehr von dem Dresdener Kunstgewerbeverein, sondern von einem Konsortium von Privatunternehmern unterhalten wird.

H. A. L. **Königl. Skulpturensammlung zu Dresden.** Die für die Aufnahme der königl. Skulpturensammlung bestimmten Räume in dem zum „Albertinum" umgebauten ehemaligen Zeughause sind so weit vollendet, daß die Ueberführung der Skulpturen schon im nächsten Monat beginnen kann. Aus diesem Grunde muß die antike Abteilung der Abgußsammlung am 1 Mai geschlossen werden. Geöffnet bleibt nur der Oberlichtsaal am Eingange, in welchem die neueren Erwerbungen zur Ausstellung gelangen.

Vom Kunstmarkt.

x. **Die jüngsten Gemäldeauktionen** in Paris (Duncan) und Amsterdam (van Gogh) ließen wieder einmal die großen Schwankungen erkennen, die mitunter in der Wertschätzung moderner Meister eintreten. Zwei Bilder von Delacroix, die vor zwanzig Jahren um ein billiges zu haben waren, erreichten die höchsten Preise, „Der Tod des Sardanapal" 34000 Frs., „Die Buße" 35000 Frs., während eine „Herodias" von Delaroche, die im Jahre 1876 um 15000 Frs. ersteigert wurde, es nur auf 4020 Frs. brachte. Bemerkenswert sind noch folgende Erstehungspreise: Ein Czermak (Herzegowinerin, Pferde zur Tränke führend) erreichte 3000 Frs., eine Landschaft von Koekkoek 12300 Frs., ein Mondaufgang von Daubigny 12400 Frs, ein Reiterbild von Detaille, (vergl. Kunstchronik Nr. 24) 6650 Frs., „Die Schäferin" von Courbet 5550 Frs., eine „Idylle" von Henner 12400 Frs., zwei Gegenstücke von Philippe Rousseau „Morgen" und „Abend", zusammen 25000 Frs., ein Van Marcke (Kühe am Teich) 8000 Frs.

x. **Berliner Gemäldeversteigerungen.** Die jüngst bei R. Lepke ausgebotenen Sammlungen moderner Gemälde enthielten eine Anzahl vorzüglicher Stücke. Ein Troyon „Holzfäller am Waldsaum" wurde mit 3000 M. bezahlt, eine „Orangenverkäuferin" von Sichel mit 700 M., ein Studienkopf von Lenbach (Pastell) mit 1500, ein desgleichen von F. A. v. Kaulbach mit 1800, eine Waldlandschaft von Fahrbach mit 470, eine desgl. von Hasch mit 700, zwei italienische Landschaften von Lutteroth mit je 500 M. Ein Leu (Gebirgssee) brachte 1000 M., „Die Currende" von C. Spangenberg 910 M., „Eine Tischgesellschaft" von F. Meyerheim 2900 M., eine Mondscheinlandschaft" von Douzette 750 M., eine Ansicht von Capri von Flickel 750 M., „Der Heiratsantrag" von Kirberg 1200 M., „Viehmarkt im Winter" von Nikutowski 1270 M., eine „Junge Zigeunerin" von Biermann 1000 M., Innenansicht des Poseidontempels von Paestum von Knab 1080 M., „Felsige Küste bei Sturm" von Hallatz 1250 M.

x. **Bei der Versteigerung der Minutolischen Gemäldesammlung** (R. Lepke in Berlin) bot das den Lesern der Zeitschrift aus dem 21. Jahrgange bekannte Bildnis der Leonore, Gemahlin Franz I. von Clouet das meiste Interesse. Es wurde um 3000 M. abgegeben. Die beiden Altarflügel von Burckmair, ebenfalls in der Zeitschrift für bildende Kunst, Jahrg. 21, abgebildet, erreichten 1910 M., ein De Heem 1500 M., ein weibliches Brustbild von Thomas de Keijser 160 M., eine heil. Jungfrau von Quentin Massys 960 M., ein beiderseitig bemalter Altarflügel von Lucas Cranach mit weiblichen Halbfiguren und einer Gefangennahme Christi 670 M.

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Schönermark, G., Die Altersbestimmung der Glocken. (Separatdruck). 20 S. 4°. mit 3 Blatt Abbildungen. Berlin, Ernst & Korn. M. 5. —

Imhoof-Blumer und **Keller,** Otto, Tier- und Pflanzenbilder auf Münzen und Gemmen des klassischen Altertums. 4°. 168 S. mit 26 Lichtdrucktafeln enthaltend 1352 Abbildungen. Leipzig, B. G. Teubner. cart. M. 24. —

Arnold, Xaver, Sammlung von Initialen aus Werken vom 11.—17. Jahrhundert. 2. Auflage. 1. Lfg. 4°. 6 Tafeln in Farbendruck. (Komplet in 5 Lieferungen.) Leipzig, Julius Brehse. M. 3. —

Klassischer Bilderschatz. Heft 14 u. 15. Inhalt: Gaddi, Vermählung Mariä. — Unbekannter Meister um 1490, Ferdinand V. mit seiner Familie die Madonna verehrend. — Memling, Die heil. Ursula. — Bellini, Christus von Engeln gehalten. — Metsu, Liebesantrag an die Friesin. — Wynants, Weg zum Sandhügel. — Roymersvale, Geldwechsler und sein Weib. — Holbein d. j., Bildnis seiner Frau mit ihren zwei Kindern. — Tizian, Himmelfahrt Mariä. — Pynacker, Landschaft. — Coques, Männliches Bildnis. — Coques, Weibliches Bildnis.

Zeitschriften.

Chronik für vervielfältigende Kunst. Nr. 3.
Die Sammlung J. C. v. Klinkosch.

Die Kunst für Alle. Heft 14 u. 15.
Zu Benjamin Vautiers 60 Geburtstage. Von F. Pecht. (Mit Abbild.) — Jahresausstellung im Wiener Künstlerhause. Von C. von Vincenti. (Mit Abbild.) — Die Uebertragung der Fresken aus Casa Bartholdy in Rom in die Nationalgalerie zu Berlin Von Otto Donner von Richter. — Beilagen in Autotypien: Nach Gemälden von Vautier, Melida, Bauernfeind, Grützner, Karl Schultze.

Allgemeine Kunstchronik. No. 8.
Jubiläum des Oesterr. Museums. — Aquarelle, Pastelle und Stiche im Künstlerhause. Von Dr. A. Nossig. — Die älteren französischen Landschafter. Von A. Schaeffer. — Beilage: Radirung von H. Fischer, nach einem Gemälde von von Pettenkofen.

Revue des arts décoratifs. Nr. 10.
L'art décoratif au musée de Cluny: les lits. Von A. Darcel. (Forts.; mit Abbild.) — La reconstitution historique dans les oeuvres décoratives. Von H. Bouchot. — L'exposition textile de la société d'art et d'industrie de la Loire. Von J. Passepont. (Forts.; mit Abbild.) — La collection de M. Ernest Odiot. — Lichtdruckbeilagen: Rubans façonnés de la fabrique lyonnaise. — Cariatides de meubles, XVIe siècle. — Ceintures d'argent ciselées et dorées avec fonds émaillés.

Mitteilungen des k. k. Österr. Museums für Kunst und Industrie. Nr. 283.
Zum 25. Jahrestage der Gründung des Oesterr. Museums. — Die Mosaikanstalt von Neuhauser in Innsbruck. — Casa Farnesina. Von Dr. Josef Bayer. (Fortsetzung.)

Inserate.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. Druck von August Pries in Leipzig.

24. Jahrgang. 1888/89.

Kunstchronik

Nr. 31. 9. Mai.

Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

Herausgeber:

Carl v. Lützow und Arthur Pabst

Wien, Theresianumgasse 25. — Köln, Kaiser-Wilhelmsring 22a

Expedition:

Leipzig: E. A. Seemann, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. Kühl, Jägerstr. 73.

Die Kunstchronik erscheint von Oktober bis Ende Juni wöchentlich, im Juli, August und September nur aller 14 Tage und kostet in Verbindung mit dem Kunstgewerbeblatt halbjährlich 6 Mark, ohne dasselbe ganzjährlich 8 Mark. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

Eine vergessene Gemäldesammlung.

Im November des vorigen Jahres wurde ich von befreundeter Seite auf die Gemäldesammlung des Fürsten Georg Czartoryski zu Weinhaus bei Wien aufmerksam gemacht. Die Litteratur hat die kleine Galerie in Weinhaus so gut wie vergessen. Denn eine kurze Erwähnung, die 1858 in Wurzbachs biographischem Lexikon (III. Bd.) im Verlauf der Lebensbeschreibung des Fürsten Konstantin Czartoryski, des Gründers der Galerie und Vaters des gegenwärtigen Besitzers, gemacht wird, schlägt jeder erst auf, wenn er schon vom Vorhandensein der Sammlung Kenntnis hat. Auch sonst würde jeder von einer Privatsammlung, die in den fünfziger Jahren genannt wurde, eher annehmen, daß sie heute nicht mehr besteht, als daß man sie noch immer an Ort und Stelle finden könne. Erwähnt ist die Galerie auch in einem kleinen Fremdenführer von Wien aus dem Jahre 1856, vermutlich auch noch anderwärts in der Lokallitteratur. Waagen hat meines Wissens die Gemälde bei Czartoryski niemals zu Gesicht bekommen. In allerneuester Zeit haben ein kleiner Artikel im Monatsblatt des Wiener Altertumsvereines und einige Notizen dieser Zeitschrift von der Galerie in Weinhaus gehandelt.

Nach zweimaligem Besuch der Sammlung sind mir mehrere Bilder derselben soweit klar geworden, daß ich einige Worte über sie mitteilen darf. Die Holländer des 17. Jahrhunderts bilden hier, wie in den meisten Privatgalerien, die Hauptsache. Ein Breitbildchen von Gerrit Dov (0,34 × 0,26) ist ein prächtiges, durchaus wohlerhaltenes Stück, das den Meister in seiner besten Zeit, noch nicht lange nach seiner Lehrzeit bei Rembrandt, erkennen läßt. Wir blicken in ein sauberes, tiefes Gemach, das nur durch ein einziges Fenster von links her Licht erhält, klares, helles Tageslicht. Beim Fenster sitzt ein junger Mann, der sich eben das Pfeifchen anzündet und eine Rauchwolke von sich bläst. Es muß wohl ein Schöngeist sein, da man allerlei Beirat wissenschaftlicher und künstlerischer Art in der Stube erblickt. Auf dem hellblaugedeckten Tisch ist ein aufgeschlagenes Buch, eine Geige, ein Globus und anderes zu sehen. Vorne auf dem Boden steht ein Buch, darauf ein Glas; links daneben liegt ein umgeworfener Zinnkrug. Rechts vom Tische ein Stuhl. An einer Säule im Mittelgrunde hängt ein Degen. Im Fenster sieht man ein kleines Vogelbauer. Die echte Bezeichnung GDov (D an G angeschlossen) liest man auf dem Buche im Vordergrund. Sie ist in hellen, feinen Zügen ausgeführt und schließt sich an den Verlauf des oberen Buchrandes an.

Ein Gemüsemarkt, wohl von Slingeland, läßt sich hier anreihen, sowie ein stark mitgenommenes Sittenbild, vielleicht von Metsu, und ein vortrefflich erhaltener bezeichneter Staveren (0,37 hoch, 0,28 br. auf Eichenholz): Köchin hinter einem Rundbogenfenster. Links auf der Fensterbank steht ein großer Messingkrug, weiter rechts liegen Zwiebeln, Rüben und ein riesiger Kohlkopf. In der Bogenlaibung rechts hängt ein Rebhuhn. Im Hintergrund dunkle Gänge. Die Bezeichnung STAVEREN (mit einem Vertikalstrich im unteren Bauch des S) liest man auf der Fensterbank gegen links. Aus der Gruppe der hier vorhandenen Leydener Feinmaler ist noch ein Frans

Mieris d. ä. zu nennen. Von diesem ist, so meine ich, das kleine hochovale Bildnis Vaubans gemalt (auf Kupfer).

Von A. v. d. Velde dürfte ein auf Leinwand gemaltes Breitbild (0,72×0,62) mit einem holländischen Viehmarkt stammen, auf dem wohl auch noch eine Signatur zu finden sein wird. Das Bild gehört in die Berghemisirende Zeit des Meisters. — Ob ein kleines Rundbild (Diam. 0,20) mit einer Ruhe auf der Flucht nach Ägypten von einem Holländer gemalt ist, möchte ich vermuten, aber nicht behaupten. An die italienische Zeit Breenberghs habe ich gedacht. Elsheimers Atmosphäre ist nicht zu verkennen, doch ist das Bild auf weichem (wohl italienischem) Holz gemalt und in italisirender Weise komponirt.

Zwei kleine fast quadratische Bildchen, die höchst wahrscheinlich von den Vlämen Bout und Boudewyns herrühren, gar sauber gemacht und wohl erhalten sind, und ein kleines Blumenstück in der Art des Savery mögen hier angereiht werden.

Da ich übrigens keinen Katalog zu liefern habe, gehe ich an vielem, an einem männlichen lebensgroßen Bildnis, das dem B. v. d. Helst zugeschrieben wird, an einer kleinen Bauernschlägerei, einer Landschaft, die als Ruisdael gilt, an zwei Tierstücken, die für A. Cuyp gehalten werden, einstweilen vorüber, um von einem älteren niederdeutschen Bilde zu sprechen, das dem Meister vom Tode Mariae [1]) verwandt ist. Ich meine eine Maria mit dem Kinde, das sein rechtes Ärmchen um den Hals der Mutter zu schlingen sucht. (Maria als halbe Figur in etwa halber Lebensgröße.) Ganz vorne links liegen Früchte auf einer nur wenig mehr sichtbaren Brüstung. Goldgrund. Für den Meister selbst ist die Zeichnung und Modellirung namentlich an einem Fuße des Kindes zu schwach. Ob hier ein Schulbild oder eine alte Kopie vorliegt, wage ich augenblicklich nicht zu entscheiden.

Von Interesse ist gewiß auch ein kleines, sorgfältig durchgebildetes männliches Brustbild, das ich für französisch halte und das große Stilverwandtschaft mit dem kleinen Bilde im Belvedere (2. Stock, I. Saal, Nr. 99) und dem Brustbild einer Heiligen in der Ambrasersammlung (letztes Zimmer, Nr. 67) zeigt. Wahrscheinlich sind alle drei von derselben Hand. [2]) Das kleine Bildnis bei Czartoryski zeigt einen Mann in mittleren Jahren und mit blondem zweispitzigen Vollbart in halbem Profil nach links. Auf dem Haupt trägt er eine niedrige schwarze Mütze. Der Hintergrund ist saftgrün von mittlerer Helligkeit. Links oben die Reste der sauber ausgeführten Datirung: (1)549. (Auf hartem Holz, hoch 0,16, breit 0,13). Weniger bedeutend in künstlerischem Sinne ist ein gegenwärtig polygones kleines Gemälde mit dem Brustbild einer Dame, das ich gleichfalls für französische Malerei des 16. Jahrhunderts halte. [1])

Als spätere französische Bilder sind ein Seesturm, den ich aus der Entfernung für Jos. Vernet halte, sowie eine Kopie oder Wiederholung des Mädchens mit dem zerbrochenen Krug von Greuze (Louvre, Nr. 263) zu nennen. Beide Bilder müßte ich erst genauer studiren, um mich über sie bestimmt äußern zu können.

Unter den zahlreich vorhandenen Italienern befinden sich viele Kopien, darunter auch einige ältere nach berühmten Bildern, so nach der Johanna von Aragonien des Raffael im Louvre, nach der Fornarina des Sebastiano del Piombo in der Tribuna, nach einer Boltraffio'schen Madonna u. s. w. Ein Albani scheint mir sehr bedeutend, ein großes Breitbild, das viele Verwandtschaft mit dem Bilde im Louvre (Nr. 12) zeigt, aber, wenn ich nicht irre, reicher komponirt ist. (Adonis von Amor geführt, nähert sich der schlafenden Venus). Eine Madonna von Sassoferrato ist eines der reichsten Bilder dieses Meisters.

Unter den modernen Gemälden hebe ich folgende hervor: Jar. Czermak, Herzegowinischer alter Sänger mit seiner Tochter. Es ist das unvollendet gebliebene letzte Werk des allzufrüh verstorbenen Künstlers. Ein Aquarell von demselben, einen betenden Mönch vorstellend, ist von seltener Kraft in Farbe und Ausdruck. Ein polnisches Sittenbild von Rybkowski schließlich sei noch erwähnt.

Th. Frimmel.

1) Ich bleibe einstweilen bei diesem Namen, obwohl W. Schmidt in neuester Zeit den Namen Joh. Voeß für den „Meister vom Tode Mariä“ vorgeschlagen hat und zwar mit guten Gründen. (Vergl. Repertorium für Kunstwissenschaft XII S. 13.)

2) Über das kleine Porträt im Belvedere vergl. Scheibler im Repertorium für Kunst X 293 S. ii zu Nr 115 des Engerthschen Kataloges. Über das Brustbild in der Ambrasersammlung, das nach Waagens Vorgang dem Holbeinschen Kreise zugeteilt wird, vergl. Primissers und v. Sackens Bücher über die Ambrasersammlung und Waagens vornehmste Kunstdenkmäler in Wien.

1) Es ist auf einem Tableau mit neueren Miniaturen zusammen angeordnet, was Veranlassung giebt, hier auch auf die hübsche Miniaturensammlung des Fürsten aufmerksam zu machen, deren wertvollstes Stück vielleicht ein bezeichneter J. Isabey ist, ein Brustbild von Louis XVIII. — Auch möchte ich nicht versäumen, auf eine Anzahl interessanter plastischer und verschiedenartiger kunstgewerblicher Gegenstände aufmerksam zu machen, die bei Czartoryski's zu finden sind.



Zur Geschichte des Barock und Rokoko.

Unter diesem Titel finden wir im Berliner „Wochenblatt für Baukunde" (1889, Nr. 18) einen Aufsatz von P. Wallé, welcher über die Entstehung des dortigen Zeughauses beachtenswerte Daten enthält. Der Aufsatz lautet:

„Vor einiger Zeit brachte das „Wochenblatt für Baukunde" Nachrichten über Jean de Bodt, die der Übersetzung eines Briefes aus dem Jahre 1781 (in der „Französ. Colonie") entnommen waren. Vor kurzem nun gelang es, in das wichtige Schriftstück, welches von einem nahen Verwandten de Bodts herrührt und das in dem Archiv des französischen Konsistoriums aufbewahrt wird, selbst Einsicht zu gewinnen. Danach ist zunächst festzustellen, daß als das Geburtsjahr de Bodts auch dort das Jahr 1670 angegeben wird, so daß hierüber die Meinungen nicht mehr verschieden sind.

Aus diesem Briefe ist zweierlei zu ersehen, worauf hier aufmerksam gemacht werden muß. Einmal, daß J. de Bodt den Unterricht des Français Blondel genoß und einer seiner Lieblingsschüler gewesen, zweitens, daß nach den Ausführungen dieses Briefes, die, wie angenommen werden muß, auf mündlichen Mitteilungen durch J. de Bodt selbst beruhen, das Zeughaus, das durch de Bodt vollendet wurde, während des letzteren Abwesenheit von Berlin nach den Zeichnungen eines anderen Architekten fortgeführt worden.

Die erste Stelle lautet:

. . . „Comme il (Bodt) marquait un gout décidé Pour l'architecture civile et militaire Monsieur de Blondel Marechal de camp et directeur de l'academie établi(e) à Paris le Prit fort en affection" . . .

Der andere Satz besagt von de Bodt:

„Pendant son absence de Berlin, on commença a batir l'arsenal sur les dessins d'un autre architecte" . . .

Beide Stellen lassen sich in Verbindung mit anderem zu der Beweisführung verwenden, daß C. Gurlitt mindestens sehr voreilig gehandelt hat, wenn er in seinem soeben abgeschlossenen mehrbändigen Werke über die „Geschichte des Barock, des Rokoko und des Klassizismus" das Zeughaus zu Berlin ohne weiteres dem französischen Marschall Blondel zuschreibt, dasselbe der französischen Kunstgeschichte einverleibt und selbst die Abbildung des Berliner Zeughauses in seinem gegenwärtigen Zustande der Biographie Blondels einreiht.

Das heißt nichts anderes, als vorbedacht die Baugeschichte Berlins eines vortrefflichen Werkes berauben und zwar zu Gunsten eines Franzosen auf Grund eines Materials, das niemand für beweiskräftig halten kann.

Bei einer mehrfach wahrnehmbaren gewissen Abneigung des genannten Architekten gegen die Berliner Architekturschule dürfte man sich über die Kühnheit seiner Schlüsse, die er früher schon hinsichtlich des Zeughauses kundgegeben, vielleicht weniger wundern, doch hätte man von seiner ruhigeren Einsicht und Unparteilichkeit erwarten dürfen, daß er infolge des Widerspruches, den er gefunden, eine Sache von solcher Wichtigkeit lieber als unentschieden zur Zeit noch hätte ruhen lassen, anstatt durch sein jetziges Vorgehen den Streit um das Zeughaus zu erneuern und zu einem noch schärferen zu gestalten.

Was Gurlitt für seine Meinung anführen kann, ist nur das, daß in dem Werke „Vues des Palais et Maisons de plaisance de Sa Maj. le Roi de Prusse" (1733) ein Blatt sich befindet, das unter der Ansicht des Neuen Arsenals zu Berlin die Worte zeigt „du dessin de Ms. Blondel". — Das ist alles!

Das Werk aber, um das es sich handelt, besteht aus Kupfertafeln des J. B. Broebes, die dieser während seines Berliner Aufenthaltes (1687—1720) angeblich in höherem Auftrage anfertigte, um eine Sammlung davon herauszugeben, deren Vollendung durch den Tod Friedrichs I. († 1713) verhindert wurde. Nun aber ergiebt eine genaue Besichtigung der Tafeln, daß die Platten vor ihrem Erscheinen, das erst nach Broebes Tode erfolgte, nicht nur mehrmals den Besitzer gewechselt haben, sondern daß dieselben im Formate verändert und eingeschränkt und in der Folge mehrfach mit anderen Aufschriften, Bemerkungen und Erläuterungen versehen wurden, die die Charakterisirung des Werkes als eine Arbeit, für welche Broebes verantwortlich gemacht werden soll, völlig ausschließen.

Was da jetzt vorliegt, dieses Tafelwerk vom Jahre 1733 ist unsicher, unbeglaubigt und daher unzuverlässig, und kein einziger Franzose ist je darauf gekommen, jene Bemerkung als ausreichend anzusehen, um das Zeughaus zu Berlin dem Marschall Blondel zuzuschreiben.

In der Absicht, Gründe für sein merkwürdiges Verhalten zu finden, bemerkt u. a. Gurlitt, um die Erbauung durch Blondel wahrscheinlich zu machen, daß dem Kurfürsten daran gelegen gewesen sein müsse, beim Zeughausbau den Rat eines Mannes einzuholen, der bereits für den Kardinal Richelieu das Arsenal zu Rochefort erbaut habe! Wenn man das liest, so ist das im ersten Augenblick bestechend; sieht man aber in Blondels „Cours d'architecture" selbst nach, so fällt diese Bemerkung als ein vollkommen wertloser Scheingrund in sich zusammen, denn jenes „Arsenal" war weiter nichts, als ein Marinewerkplatz, für welchen Blondel eine Seilerei und einige Werkstätten, also

höchst untergeordnete Baulichkeiten, angab. Warum Gurlitt, dem die Sachlage sicher bekannt ist, so etwas anführt, ist ganz unverständlich. Das Berliner Zeughaus sollte auch ein „Arsenal" werden, aber in einem so sehr anderen Sinne, daß der Große Kurfürst wohl den Unterschied wissen mochte.

Die naheliegende Bemerkung, daß wenn der Marschall Blondel wirklich das Pariser Zeughaus entworfen hätte, er selbst sicher dafür gesorgt hätte, daß das in aller Welt bekannt würde, will Gurlitt damit abschneiden, daß er den Plan vielleicht erst ganz kurz vor seinem Tode aufgestellt habe, so daß nur wenige ihn sehen mochten.

Das ist in keiner Weise stichhaltig.

Da Blondel noch 1683 ein Werk drucken ließ, in welchem er seine eigenen Verdienste sorgfältig anführt, kann er vor dieser Zeit den Auftrag nicht gehabt haben; also bleibt die Zeit von 1683 bis zu Blondels Tode 1686). Die Aufhebung des Ediktes von Nantes, welche (1685) eine starke Verfehdung der Höfe von Berlin und Paris herbeiführte, giebt die Zeit an, nach welcher der französische Marschall einen derartigen Auftrag unter keinen Umständen erhalten haben kann. Aber schon vorher war die Erbitterung Friedrich Wilhelms wegen der Hugenottenverfolgung so groß, daß auch im Jahre 1684 ein solches Verhältnis nicht denkbar ist. Will man nun durchaus noch die Möglichkeit einer Entstehung des Entwurfes im Jahre 1683 in allem Ernste behaupten, nun, dann hätte Blondel sicher nicht bis zu seinem Lebensende, also noch volle drei Jahre lang, von dem in Berlin errungenen Erfolge geschwiegen. Das wird man einem berühmten schriftstellernden, ehrgeizigen Franzosen nicht zumuten!

Eigentlich bleibt nur die Behauptung bestehen, daß das Zeughaus in seiner Erscheinung dem System Blondels entspreche. — Das zugestanden — obwohl es Gurlitt keineswegs bewiesen hat — so ist schon früher bemerkt worden, daß dazu nicht Blondels eigene Thätigkeit für den Entwurf nötig sei, sondern daß die Kenntnis seines Architektursystems seitens anderer genüge.

Jetzt aber tritt zur Aufklärung der anscheinend Gurlitt unbekannt gebliebene Umstand hinzu, daß Jean de Bodt ein Schüler Blondels gewesen!

Jean de Bodt war es, der seit 1698 in Berlin wirkte und viele französische Künstler heranzog, die bei der Fortführung des Zeughausbaues ihm zur Seite standen. Er hat um das Zeughaus, wie es jetzt dasteht, sehr hervorragende Verdienste, auf die hier nicht näher eingegangen werden soll, und das, was er — dem angegebenen Brief zufolge — über die zeitweilige Ausführung des Zeughauses nach den Zeichnungen eines anderen Architekten überliefert hat, bestätigt, daß dieser andere Architekt jedenfalls nicht Blondel war, als dessen Schüler er sich mit gewissem Stolze bekannte.

Man könnte noch darauf hinweisen, wie wenig wahrscheinlich es ist, daß Friedrich III. im Jahre 1695 noch von Nering den Bau des Zeughauses nach den Plänen eines französischen Baumeisters verlangt haben sollte, nachdem dieser verdiente Mann durch den Hetzgarten und das Pomeranzenhaus, durch die Wassergalerie des Schlosses, durch das Leipziger Thor, durch mehrere Paläste in der Neustadt und vor allem durch den Bau des Rathauses in der Spandauerstraße seine Tüchtigkeit für solche Aufgaben bewiesen.

Leider scheint Gurlitt das Rathaus in der Spandauerstraße, welches für das Voranschreiten des Meisters Zeugnis ablegt, gar nicht zu kennen! Er führt nämlich statt dessen — um Nerings Zusammenhang mit den Niederländern zu erweisen! — das kölnische Rathaus in der Breitenstraße an, welches gar nicht von Nering herstammt, sondern erst 1710, also lange nach dessen Tode, nach Grünbergs Entwurf († 1707) erbaut wurde!

Doch genug von solcher Beweisführung.

Gegenüber jener unsicheren Stelle in Broebes, welche Gurlitt zu den wunderlichsten Behauptungen und Schlüssen verleitet hat, haben wir das zuverlässige zeitgenössische Urteil des Paul Jacob Marperger, der Mitglied der Berliner Akademie war und 1710, also zu einer Zeit, da Broebes sowohl, wie Schlüter, Jean de Bodt und König Friedrich I. noch lebten, sein „Leben der berühmtesten Baumeister" veröffentliche, welches dem Könige und der Akademie der Künste gewidmet ist. An seinen Angaben zu zweifeln, liegt gar kein Grund vor.

Darin heißt es: „Vorbesagter Nehring ist auch derjenige, welcher das weltberühmte neue Königliche Zeughaus in Berlin angeleget und welches hernach der überaus accurate Baumeister Herr Oberst Pott (Bodt) zu der Perfection gebracht, in welcher es heutiges Tages zu sehen ist."

Nach der ganzen Ausdrucksweise Marpergers, wie sie an anderen Stellen wiederkehrt, hat Nering das Zeughaus „angelegt" d. h. begonnen — aber als Architekt und Baumeister desselben — er hat es nur begonnen, da er bald nach der Grundsteinlegung verstorben ist (21. Okt. 1695).

So bleibt als Ergebnis der Untersuchung, daß die Berliner Baugeschichte auf das Zeughaus nicht zu verzichten hat, daß vielmehr seine Anlage nach dem ersten Plane Nerings erfolgte, während de Bodt schließlich den Bau verdienstvoll vollendete.

Daß Gurlitt, trotz aller Einwände, die vor Jahren schon (1884) in der „Kunstchronik" und im „Wochenblatt für Architekten" gegen seine Annahmen

gemacht wurden, sich nicht zu größerer Vorsicht veranlaßt sah, ist höchst bedauerlich; wer als Verfasser eines historisch kritischen Handbuches wirken will, darf sich nicht solche willkürlichen Freiheiten erlauben, gegen die man im Interesse der Sache und zur Vermeidung von Irrtümern nicht laut genug Verwahrung einlegen kann. Es ist dringend zu wünschen, daß dieser unangenehme Mißgriff recht bald wieder gut gemacht werde.

Bücherschau.

Führer durch die Königlichen Sammlungen zu Dresden. Herausgegeben von der Generaldirektion der Kgl. Sammlungen. Dresden, Wilhelm Baensch Buchdruckerei 1889. 8. Preis 1 Mark.

H. A. L. Wie bereits in Nr. 28 der „Kunstchronik" mit wenigen Worten bemerkt worden ist, hat die Generaldirektion der Königlich Sächsischen Sammlungen für Kunst und Wissenschaft zu Dresden nach dem Muster des von der Generalverwaltung der Königlichen Museen zu Berlin herausgegebenen Führers durch die Königlichen Museen gleichfalls einen Führer durch die ihrer Oberaufsicht anvertrauten Sammlungen erscheinen lassen und sich damit ein Anrecht auf den Dank sämtlicher Besucher erworben. Dasselbe wird durch einen kurzen Überblick über die Geschichte der Sammlungen aus der Feder des Herrn Regierungsrathes Dr. Woldemar von Seidlitz eingeleitet, welcher die Verdienste des Sächsischen Herrscherhauses um die Kunst in ein helles Licht stellt und angesichts des bevorstehenden Wettinerjubiläums gerade zu rechter Zeit kommt. Als Begründer der Dresdener Sammlungen tritt uns Kurfürst August (1553—1586) entgegen. Unter seiner Regierung wurde die Kunstkammer angelegt, welche nicht nur einzelne Kostbarkeiten, sondern bereits eine Anzahl von Gemälden enthielt. Ihm verdankt auch die heutige Kgl. öffentliche Bibliothek ihre ersten Anfänge, indem er die für seine Zeit ungewöhnlich reiche Bücherei des Schlosses Annaburg bei Torgau nach Dresden bringen ließ. Seine Nachfolger ließen es sich angelegen sein, den von ihm geschaffenen Grundstock zu vermehren. Wahrhaft großartig aber erscheint die Pflege, welche die Kurfürsten Friedrich August I. und II. den Sammlungen ihres Hauses angedeihen ließen. Richtete Friedrich August I. ein besonderes Augenmerk auf die Vermehrung der Skulpturen- und Antikensammlung, indem er die Chigische und Albanische Sammlung in Rom anzukaufen befahl, so erhob Friedrich August II. die Gemäldegalerie zu einem Institute ersten Ranges. Fällt doch in die Zeit seiner Regierung die Erwerbung von Raffaels Sixtinischer Madonna (1753)! Die heutige Gestaltung der Sammlungen erfolgte im Jahre 1831, in welchem sie bei Einführung der Verfassung für einen Bestandteil des Königlichen Hausfideikommisses erklärt und dem Ministerium des Inneren unterstellt wurden. In dem Jahre 1869 trat die Generaldirektion als eine selbständige Behörde in Wirksamkeit. Dieser kurzen Geschichte der allmählichen Umgestaltung der Sammlungen folgt eine historische Beschreibung der zu ihrer Aufnahme errichteten oder eingerichteten Gebäude. Ihr schließen sich die Ausführungen über die einzelnen Sammlungen an. Mit Recht macht die Gemäldegalerie als das großartigste Institut unter allen den Anfang. Dann folgt das Kupferstichkabinet, das Museum der Gipsabgüsse, das zoologische und anthropologisch-ethnographische Museum, das mineralogisch-geologische und prähistorische Museum, der mathematisch-physikalische Salon, das Grüne Gewölbe, das Münzkabinet, das historische Museum, die Gewehrgalerie, die Porzellan- und Gefäßsammlung, die Antikensammlung und schließlich die Kgl. öffentliche Bibliothek. Allgemeine und technische Vorbemerkungen gehen den Beschreibungen der Galerie, des Kupferstichkabinets und der Porzellan- und Gefäßsammlung voraus. Sie sind dazu bestimmt, den mit der Technik der in ihnen vertretenen Künste nicht vertrauten Besuchern die erste Anleitung und einen Anhalt bei der Betrachtung der Kunstwerke zu gewähren. Allen denen, die sich für die Entstehung und Entwicklung der Institute interessiren, gewährt eine geschichtliche Einleitung die nötige Auskunft, während die „Führung" überschriebenen Abschnitte den Zweck verfolgen, den Besucher auf die wertvollsten und sehenswertesten Stücke aufmerksam zu machen und ihn davor zu bewahren, sich in dem Labyrinth der ausgestellten Nummern zu verlieren. Der „Führer" soll also die Spezialkatologe keineswegs verdrängen, sondern nur auf das Studium derselben vorbereiten. Da jedoch bei mehreren Sammlungen solche noch nicht veröffentlicht sind, dient er in diesen Fällen dazu, sie einstweilen zu ersetzen. Dies ist z. B. beim Kupferstichkabinet der Fall, das bis jetzt eines gedruckten Katalogs entbehrt, obwohl gerade bei ihm dem Laien eine Einführung besonders erwünscht sein muß. Die Abschnitte über die einzelnen Sammlungen sind von ihrem gegenwärtigen Direktor nach einheitlichen Gesichtspunkten verfaßt, so daß man sich in kurzer Frist und mit größter Leichtigkeit in dem Büchlein zurecht findet. Ein vorangestellter Plan der Stadt Dresden orientirt den Fremden über die Lage der in dem „Führer" behandelten Sammlungen. So ist alles geschehen, um den reichen Schatz von Werken der Kunst und Wissenschaft, der in Dresden aufbewahrt wird, dem Publikum auf das bequemste zugänglich zu machen und die Benutzung desselben nach Kräften zu fördern.

Konkurrenzen.

In der Konkurrenz um das Kaiser- und Kriegerdenkmal für Stettin hat das Preisgericht am 1. Mai seinen Spruch gethan. Letzterer greift, wie die Neue Stettiner Ztg. bemerkt, nicht der Entscheidung vor, welchem Künstler die Ausführung des Denkmals in Wirklichkeit übertragen werden soll. Das Preisgericht entschied sich dahin, daß keiner der ausgestellten Entwürfe den Anforderungen völlig entspreche, um sofort zur Ausführung zu gelangen, und beschloß, dem Denkmalausschuß vorzuschlagen, eine nochmalige Ausschreibung unter einer eng begrenzten Zahl von solchen Künstlern zu veranstalten, deren Arbeiten auf der Konkurrenz größere Aufmerksamkeit auf sich gelenkt haben. Als die relativ besten Lösungen wurden gekrönt: mit dem ersten Preise (5000 Mark) der Entwurf von Hilgers-Charlottenburg; mit dem zweiten Preise der Entwurf von L. Brunow-Berlin (3000 Mark); mit dem dritten Preise (2000 M.) der Entwurf von Seffner-Leipzig.

x.— **In der Preisbewerbung für das Theater in Essen a. d. R.** wurde unter 31 eingegangenen Entwürfen, von denen 11 auf die engere Wahl kamen, demjenigen des Architekten H. Seeling in Berlin einstimmig der erste Preis zuerkannt. Den zweiten Preis erhielt gleichfalls einstimmig der Entwurf des Architekten G. Weidenbach, den dritten Preis, über den bei Stimmengleichheit durch das Los entschieden wurde, Architekt Helff, beide in Leipzig.

Personalnachrichten.

Prof. Arnold Böcklin ist von der philosophischen Fakultät der Universität Zürich zum Ehrendoktor ernannt worden.

Der Kupferstecher Prof. Rudolf Stang, Lehrer der Kupferstechkunst an der Reichsakademie zu Amsterdam, ist aus Anlaß seines großen Stichs nach Leonardo da Vinci's Abendmahl zum Ehrenmitglied der Kunstakademie zu Mailand ernannt worden.

Sammlungen und Ausstellungen.

• **Beteiligung deutscher Künstler an der Pariser Weltausstellung.** Trotz der ablehnenden Haltung der deutschen Reichsregierung und fast aller monarchischen Lande Europas gegen die Pariser Weltausstellung wird sich dennoch eine Anzahl deutscher Künstler — man spricht von hundert — auf eigene Hand in einer besondern Abteilung an der Ausstellung beteiligen. Die Seele des Unternehmens sind die Maler Max Liebermann und G. Kühl und der Radirer Karl Köpping. An erstern, welcher in die internationale Ausstellungsjury hineingewählt worden war, hatte Herr Antonin Proust das Ersuchen gerichtet, wie im Jahre 1878 einen besondern deutschen Kunstsaal zu arrangiren. Liebermann hat darauf Herrn Proust den Vorschlag gemacht, selbst Einladungen an deutsche, in Paris besonders bekannte Künstler zu richten, und es verlautet, daß die meisten der Eingeladenen Herrn Proust zustimmend geantwortet hatten. Die Namen der Teilnehmer sind noch nicht vollständig bekannt. Man nennt F. v. Uhde, W. Firle, Leibl und einige andere Vertreter der gleichen Richtung. F. v. Lenbach soll ablehnend geantwortet haben. Unter denjenigen, die zugesagt hätten, war auch der Bildhauer Reinhold Begas genannt worden, wogegen sich dieser in folgender, an Berliner Zeitungen gerichteten Zuschrift verwahrt hat: „Auf die Mitteilungen verschiedener Zeitungen, auch ich hätte mich an der deutschen Separatausstellung in Paris beteiligt, erkläre ich, daß ich nie im entferntesten die Absicht hatte, in diesem Jahre dort auszustellen. Die Firma Gladenbeck hingegen hat ohne mein Wissen und Willen einen Bronzeguß meiner Centaurengruppe in Paris ausgestellt und ich habe sofort Schritte gethan, dieselbe von der Ausstellung zurückzuziehen. Professor Reinhold Begas." Die zur Einrichtung nöthigen Mittel sollen von Berliner Financiers zur Verfügung gestellt worden sein.

O. M. **Hamburgische Gewerbe- und Industrieausstellung von 1889.** Die große Festhalle naht sich von Tag zu Tag mehr der Vollendung. Das fast kreisrunde Gebäude bedeckt eine Grundfläche von reichlich 2000 Quadratmeter, die freie Spannweite des Kuppelraumes ist 34 Meter. Das von eisernen Spanten getragene Dach bildet eine elegante Wölbung, in deren Mitte ein großartiger Kronleuchter in Gestalt eines Riesenbouketts von 8 Meter Durchmesser hängt. 14 elektrische Bogenlampen verbreiten Tageshelle, während eine große Anzahl von Glühlampen, in kunstvoll aus buntem Glase hergestellten Blumen zwischen dunklem Blattwerk angebracht, einen feenhaften Anblick gewähren. Auch die übrige Ausstattung der von dem Architekten Georg Thielen in allen Einzelheiten geplanten Halle ist einzig in ihrer Art. Ein 2 Meter breiter Fries von gemalten Riesenblumen umgiebt die ganze Kuppel. Durch getönte Scheiben wird das grelle Tageslicht gebrochen, so daß der Gesamteindruck des mit reicher Malerei geschmückten Raumes ein ungemein harmonischer und freundlicher ist. Die 24 Säulen, welche die Kuppel tragen, sind mit Blumen- und Laubgewinden aus bemaltem Metall geschmückt. Eine 9 Meter hohe plastische Kolossalgruppe von dem hamburgischen Bildhauer Denoth stellt allegorisch Hamburgs Gewerbe und Industrie dar. Ein großartiges Orchesterpodium für 1000 Mitwirkende bei den in Aussicht genommenen Massenkonzerten der Männergesangvereine und dem von Dr. Hans von Bülow geleiteten Musikfest völlig ausreichend, ist an die Halle angebaut.

— **Deutsch-nationale Kunstgewerbeausstellung in München 1888.** Die Einnahmen betrugen 1 169 776 M., die Ausgaben 1 143 278 M. Der Fehlbetrag wird gedeckt durch 100000 M. Garantie des Staats, 50000 M. Garantie der Gemeinde München, 10000 M. des bayerischen Kunstgewerbevereins, 20000 M. Munificenz des Regenten, 36680 M. freiwillige Spenden von Privatleuten, so daß noch ein Ueberschuß von 3178 M. dem Kunstgewerbeverein zugeführt werden konnte.

— x. **Die Ausstellung der Cornill'schen Sammlung** von Dürerzeichnungen in Frankfurt a. M. wird erst am 19. Mai eröffnet werden.

Denkmäler.

x. **Aus Elberfeld.** Der Ausschuß für das hier zu errichtende Kaiser Wilhelm-Denkmal wird mit dem Bildhauer Eberlein in Berlin, dessen Entwurf in dem Wettbewerb der erste Preis zuerkannt wurde, in Verbindung treten, um zunächst die endgültige Form des Denkmals festzustellen, da gegen den Entwurf einige Ausstellungen zu erheben waren. Nachdem das neue Modell die Billigung des Ausschusses gefunden hat, soll mit dem Künstler ein Vertrag zum Zweck der Ausführung abgeschlossen werden.

x. **Aus Köln.** Der Ausschuß für Errichtung eines Kaiser Wilhelm-Denkmals hat beschlossen, ein Ausschreiben zu erlassen, welches den Einsendern von Entwürfen die freie Wahl zwischen einem Reiterstandbild und einem Brunnen läßt. Die Preisrichter werden alsdann nur mit Rücksicht auf den künstlerischen Wert der eingereichten Entwürfe urteilen, ohne die eine oder die andere Form des Denkmals zum grundsätzlichen Ausgangspunkt ihres Urteils zu machen.

Restaurationen.

*** **Ueber eine beabsichtigte Wiederherstellung der Appartamenti Borgia im Vatikan** wird der Köln. Volkszeitung aus Rom geschrieben: Der Papst hat beschlossen, die Appartamenti Borgia, welche in den Decken- und Wandgemälden die höchste Kunst Pinturicchio's darstellen (dieser Künstler malte die Gemächer im Auftrage Papst Alexanders VI. aus; Kaiser Karl V. hat in denselben im Jahre 1536 gewohnt), in einen würdigen Zustand setzen zu lassen und deren Besichtigung zu erleichtern. Demnach werden die Bücher aus den Sälen entfernt, die Gemälde selbst unter der Oberleitung von Professor Seitz, dem Generalinspektor der vatikanischen Gemälde, gereinigt (nicht restaurirt) und die Wände und der Fußboden in würdiger Weise ausgeschmückt werden. Dieser Entschluß wurde dadurch herbeigeführt, daß der Papst jüngst sich selbst von Professor Seitz durch die Gemächer führen ließ und erkannte, daß die Fremden, die Rom besuchten, recht hätten, wenn sie den Zustand der Appartamenti und die schwere Zugänglichkeit beklagten. So sollen denn diese Prachtsäle, entsprechend den Stanzen Raffaels ausgestattet

und zugänglich gemacht werden. Die Arbeiten werden in kurzer Zeit in Angriff genommen werden, sobald die Einzelpläne alle für gut befunden worden sind.

Vermischte Nachrichten.

x. **Die Wandgemälde in der Vorhalle zum Sitzungssaal des Berliner Rathauses** sind in den letzten Monaten zusehends gefördert worden. Bleibtreu hat das Bild „Die Berliner auf dem Schlachtfelde von Großbeeren" beendet und Vogel vollendete vor kurzem den „Empfang der französischen Flüchtlinge durch den Großen Kurfürsten", während dessen zweites Gemälde, „Die Räte von Berlin und Kölln nehmen das Abendmahl in beiderlei Gestalt" seiner Beendigung nahe ist. Der Künstler beabsichtigt, dann die Arbeit einige Monate ruhen zu lassen, ehe er sich an die Ausführung der ihm noch übertragenen drei Wandgemälde zu den Supraporten: Verherrlichung Schinkels und Verherrlichung Schlüters, sowie des Bildes „König Friedrich Wilhelm I., in Berlin Bauten besichtigend" macht.

K. **Aus Bremen.** Der Bazar für die Vollendung des Rathaussaales, über welchen wir bereits früher berichteten, fand vom 25.—28. April im Künstlervereine statt und hat in dieser kurzen Zeit eine Einnahme von 95000 Mark geliefert, so daß nach Abzug der Unkosten sich ein Reinertrag von circa 65000 Mark ergiebt. Der Bazar war in jeder Beziehung großartig angelegt und hatte die bremische Bevölkerung ganz aus dem Häuschen gebracht. Die wohlhabenderen Klassen haben dabei einen Luxus entfaltet, wie er wohl nur selten gesehen werden kann. Wenn man bedenkt, daß auch die Herstellung der kostbaren Kostüme enorme Summen verschlungen hat, so ist es ersichtlich, daß die Vollendung des Rathaussaales mit großen Opfern errungen wurde, welche jedenfalls gerne auch in Anbetracht des damit verbundenen Vergnügens der Kunst gebracht wurden. Der Rathaussaal erhält nach dem Vorbilde der vorhandenen reichen Schnitzereien aus dem 16. Jahrhundert eine Holzvertäfelung an den Wänden unter strenger Berücksichtigung der Güldenkammer und der übrigen Portale, welche nunmehr unangerührt bleiben sollen. — Ueber ein interessantes Resultat, welches sich bei dem Umbau des Domes ergeben hat und belehrend für weitere Kreise sein dürfte, ist noch zu berichten. Es hat sich nämlich gezeigt, daß der Umbau jetzt das Doppelte der anfangs angenommenen Summe von 600000 Mark kosten wird, und da erst 500000 Mark vorhanden sind, also nun noch circa 700000 Mark fehlen. Diesen Restbetrag aufzubringen ist man jetzt eifrig bemüht und dürfte auch wohl in absehbarer Zeit gelingen, damit es uns in Bremen nicht so geht, wie so oft mit Kirchenbauten, daß dieselben nämlich recht lange dauern, wobei der Bauplatz dann gerade keine Zierde der Stadt bildet.

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Lipperheide, Frieda, Musterblätter für künstlerische Handarbeiten. 1. Sammlung. 12 Blatt in Farbendruck mit 18 S. illustr. Text. Berlin, F. Lipperheide. M. 12.

Warnecke, Dr. Georg, Kunstgeschichtliches Bilderbuch für Schule und Haus. 11 S. gr. 8°. mit 160 Abbildungen. Leipzig, E. A. Seemann. Steif kart. M. 1. 60, fein in Leinw. geb. M. 2. 50

Paukert, Franz, Die Zimmergotik in Deutsch-Tirol. I. Südtirol. 32 Tafeln mit Erläuterungen in Mappe. Leipzig, E. A. Seemann. M. 12. —

Zeitschriften.

The Magazine of Art. Mai.
Hermann Corrodi. Von M. S. Taylor. (Mit Abbild.) — Current Art: The Royal academy. I. (Mit Abbild.) — Narcisse Virgilio Diaz. Von D. C. Thomson. (Mit Abbild.) — Studies in english costume. Von R. Heath. (Mit Abbild.) — The early days of the renaissance in Italy. — Ars palliata. Von J. E. Hodgson. (Mit Abbild.) — Beilage: Studie von F. Leighton, Heliogravüre.

Bayerische Gewerbezeitung. Nr. 7 u. 8.
Landgräfl. hessische Tapetenwirkereien zu Kassel im 16. u. 17. Jahrh. Von C. A. von Drach.

Allgemeine Kunstchronik. Nr. 9.
Die Jubiläumsausstellung im Oesterr. Museum. Von Dr. E. Leisching. (Mit Abbild.) — Die symbolischen Bildwerke am Riesenthore der Stefanskirche in Wien. Von G. List. — Beilage: Disput. Originalradirung von J. Leisten.

Anzeiger für schweizerische Altertumskunde. 1889. Nr. 2.
Vorrömische Gräber im Kanton Zürich. Von J. Heierli. (Forts.) — Römische Altertümer im Kanton Schaffhausen. Von F. Schalch. — Fundbericht Oberweningen. Von J. R. Ulrich-Schoch. (Mit Beilage.) — Das Familienbuch der Zurlauben. Von Dr. Hans Herzog. — Fundbericht aus dem Wallis. Von R. Ritz. — Ivo Strigels Altarwerk von Sta. Maria-Calama in der mittelalterlichen Sammlung zu Basel. Von Dr. Albert Burckhardt. — Zur Statistik schweizerischer Kunstdenkmäler. Von J. R. Rahn. XII. Kanton Schaffhausen. (Forts.; mit Abbild.)

L'Art. Nr. 598.
A travers l'exposition universelle. Von C. de Roddaz. — Beilage: Environs d'Oldenbourg. Radirung von L. Kühn.

Der Formenschatz. Nr. 4 u. 5.
Figuren von der Notre-Dame-Kirche in Paris. — Rathaus zu Oudenarde. — Dürer: Draperie zur Figur des Christus, Studie zum Gemälde Mariä Himmelfahrt. — Humpenschrank, Eichenholz geschnitzt, um 1520. — Raffael: Ornamentale weibliche Figur. — Correggio: Mystische Vermählung der heil. Katharina von Alexandrien. — Michelangelo: Vom Plafond der Sixtinischen Kapelle im Vatikan. — Tizian: Ermordung des heil. Petrus. — Rubens: Bild der Helene Fourment aus der Ermitage. — Coypel: Andromeda von Perseus befreit. — Oppenord: Wanddekoration. — de Witt: Kinder eine Büste bekränzend. — Boucher: Junge Chinesin mit einer Katze spielend. — Elisab. Le Brun-Vigée: Mädchen mit dem Muff. — Kanzel und Eingang zum Chor von San Marco in Venedig. — Hallen zu Brügge. — Memlinc: Vom Schrein der heil. Ursula. — Tizian: Himmlische und irdische Liebe. — Sodoma: Teil aus der Vermählung von Roxane mit Alexander d. Gr. — Holbein: Bürgermeister Jakob Meyer zum Hasen, Silberstiftzeichnung. — Rubens: Mars und Venus. — Rembrandt: Rückkehr des verlorenen Sohnes. — Franz Hals: Nic. von Beresteyn und seine Familie. — Velasquez: Die Spinnerinnen. — Natoire: Kinder mit Blumen spielend. — Greuze: Der zerbrochene Krug. — Boudoir der Marie-Antoinette im Schlosse zu Fontainebleau.

Berichtigungen.

In der Kunstchronik, Nr. 28, Sp. 443, Z. 21 v. u. lies: „**moderner**", Nr. 29, Sp. 459, Z. 6 v. u. lies: „**Cavvadias**", Nr. 30, Sp. 467, Z. 24 v. o. lies: „**Wien**" (statt: Berlin).

Inserate.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers **E. A. Seemann**. — Druck von August Pries in Leipzig.

24. Jahrgang.
1888/89.

Kunstchronik

Nr. 32.
10. Mai.

Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

Herausgeber:

Carl v. Lützow und Arthur Pabst

Wien, Theresianumgasse 25. — Köln, Kaiser-Wilhelmsring 22a.

Expedition:

Leipzig: E. A. Seemann, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. Kühl, Jägerstr. 73.

Die Kunstchronik erscheint von Oktober bis Ende Juni wöchentlich, im Juli, August und September nur aller 14 Tage und kostet in Verbindung mit dem Kunstgewerbeblatt halbjährlich 6 Mark, ohne dasselbe ganzjährlich 8 Mark. — Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

Goldschmiedekunstausstellung in Wien.

□ Von dem Plane, zu Gunsten der Armen Wiens im Laufe des Frühlings eine Ausstellung abzuhalten, hat die Chronik ihre Leser schon unterrichtet. Frau Fürstin Metternich, die geistige Urheberin des wohlthätigen Unternehmens, hat nun im Verein mit einem regsamen Komitee den schönen Gedanken verwirklicht: seit Ostermontag sind im fürstlich Schwarzenbergschen Stadtpalais viel schöne Dinge zu sehen, die alle dem Bereich der Goldschmiedekunst in weitestem Sinne angehören. Von einem ins Einzelne eingehenden Ausstellungsbericht kann augenblicklich noch nicht die Rede sein, da sich etwa 5000 Gegenstände, die man anfangs ohne Katalog und auch seit dem Erscheinen desselben ohne Kenntnis der Marken studiren mußte, nicht so leicht abthun lassen. Es soll nur kurz auf die Bedeutung des Unternehmens hingewiesen werden. Was die allgemeinen Fragen der Aufstellung, Auswahl und Anordnung betrifft, so möge die Andeutung genügen, daß in den meisten Schränken der feinste Sinn für Wirkung des Materials zum Ausdrucke kommt. Das Zusammenwürfeln von Dingen, die nicht zusammen gehören, war gewiß in manchen Fällen nicht zu vermeiden. Man kennt die vielen Interessen, die sich bei solchen Ausstellungen durchkreuzen. Zudem war es ja nicht auf eine Schaustellung für angehende Kunsthistoriker abgesehen, sondern auf eine geschmackvolle Art, dem Publikum Almosen abzunehmen.

Indem wir durch die schönen, passend gewählten Räume schreiten, bewegen wir uns an den modernen Rennpreisen und an dem durch materiellen Wert überraschenden Brillantenschrank vorüber, zunächst zu einer bunten Zusammenstellung, die neben antikem Goldschmuck aus Trau's Besitz eine Menge beachtenswerter Sächelchen enthält. Ein spätgotischer Silberleuchter mit vielfach daran auftretenden Renaissanceformen Nr. 864 aus der Sammlung Boskowitz im Ganzen von vierseitiger Anlage und schlankem Aufbau dürfte als Seltenheit zu betrachten sein. Das Spielzeug (Nr. 828 aus Esterhazy'schem Besitz) in Form von Leuchtern, Pokalen u. s. w., ist ganz hübsch; die getriebenen kleinen Glockenleuchter darunter und die Pokälchen mögen noch dem 17. Jahrhundert angehören, wogegen die Filigranleuchter, der Brunnen, der kleine Schiebkarren und anderes kleinstes Silbergerät wohl später entstanden sind. Das Silberfiligran in der Art, wie es hier vorkommt, hat sich mit Beibehaltung älterer allgemeiner Formen bis in unser Jahrhundert erhalten. Ohne besondere Anhaltspunkte ist eine genaue Datirung solcher Gegenstände schwierig. Ältere Stücke von silbernem Kinderspielzeug aus Dr. Figdors Sammlung sind in einem anderen Glasschrank ausgestellt, darunter auch ein ganz kleiner Schrein von gotischen Formen, der um 1500 entstanden sein dürfte.

Mehrere Schränke mit kostbaren Waffen, Ketten, Reiherfederzierden und Ähnlichem enthalten manches, das man im vorigen Jahr auf der Kaiserin-Maria-Theresia-Ausstellung bewundert hat. Viele dieser Gegenstände gehören dem Grafen Edm. Zichy. Auch unter den Dosen, Bonbonnieren und Nippsachen, die in drei Kästen aufgehäuft sind, finden wir alte Bekannte. Ein

hervorragendes Stück aus Hekschers Besitz ist meines Wissens in Wien noch nicht ausgestellt gewesen. Ich meine ein französisches Necessaire aus gelblichem Halbedelstein und mit reicher durchbrochener Goldmontirung. Als Bekrönung dient eine kleine Uhr; das Ganze dem Stil nach Hochrokoko, wenn dieser Ausdruck erlaubt ist.

Ganz besonders hervorragend sind die meisten Gegenstände, die aus dem Schatz des deutschen Ordens und aus dem Besitz des Herzogs von Cumberland beigestellt worden sind, so, um nur einige Beispiele zu nennen, der Hamburger Ratspokal aus dem 16. Jahrhundert (Nr. 528), der Tafelaufsatz mit Neptun (516), die Muschelschale mit den Knaben und den Seerossen (524). Wir reihen den Petzoldpokal aus fürstlich Nic. Esterhazy'schem Besitz an, sowie die zwei großen Kannen (Nr. 484 ff.) mit dem wilden Mann auf dem Deckel, zwei prachtvolle Vertreter deutscher Spätgotik.

Am besten illustrirt wird durch die Ausstellung vielleicht das Rokoko. Der große Glasschrank in der Mitte des dritten Saales ist für die Anfänge und für die Blüte dieses üppigen Stiles sehr bezeichnend. Noch vor den Durchbruch desselben fallen die von Baron N. Rothschild ausgestellte deutsche Suppenschale (127) und zwei französische Leuchter (145) aus dem Jahr 1729. Den Gesamteindruck der Zusammenstellung bestimmen aber drei große „Hildesheimer Lauben" von reichster Ausstattung, auffallende Beispiele des vollentwickelten Rokoko. Sie sind vom Herzog von Cumberland ausgestellt worden (Nr. 131 ff.). Weniger auffallend, aber von höherem Reiz sind die Rokokoschalen aus dem Besitz des Erzherzogs Franz Ferdinand von Österreich-Este (Nr. 144, 147 und 184), deren reichste auf dem Deckel zwei flott modellirte Kinderfigürchen trägt.

Proben von der kühlen Temperatur des Stiles um 1800 geben eine reich ausgestattete „Toilette" aus dem Besitz des Herzogs Adolf von Nassau und das „Reisespeiseservice Napoleons I.", das Gräfin A. Bombelles ausgestellt hat. Eine Vitrine, die alle Zeiten umspannt, ist die mit der interessanten Sammlung von 4000 Ringen, welche der Frau Ida von Tarnóczy gehören. Glyptik, Numismatik und Siegelkunde finden sich hier gefördert.

Aus dem Gebiete der kirchlichen Kunst trifft man in der Ausstellung manches gute Stück, obwohl die frühen Perioden gar nicht vertreten sind. Zwei kleine vom Fürsten Lobanow-Rostowsky ausgestellte byzantinische Ringe mit Inschriften (Nr. 659 und 660) müßten erst für sich studirt werden. Sie gehören wohl noch dem hohen Mittelalter an. Den ausklingenden romanischen Stil vertritt eine große Elfenbeinschachtel (Nr. 494 aus Baron N. Rothschildschem Besitz), deren Silberschmuck getriebene Inschriften aufweist. Eine Reihe von Kelchen aus der Zeit vom 14. und 15. Jahrhundert bis zu den modernen Tagen bietet u. a. schöne Beispiele von Drahtemail (an Nr. 490 und 498, zwei spätgotischen Stücken aus Rothschilds Sammlung und an 914 aus dem Besitz von Graf J. Wilczek). Andere bezeichnen die starke Entwickelung des Fußes und die Verkümmerung der Schale zur Zeit des 17. und 18. Jahrhunderts. Das Seitenstettener Rauchfaß, das als Nr. 475 ausgestellt ist, wird niemandem neu sein, der seit den sechziger Jahren die Kunstausstellungen Wiens verfolgt hat.

Für die räumlich großen Gegenstände meist aus Silber ist ein ganzer Saal bestimmt worden. Zwei überreiche Tische aus herzoglich Cumberlandschem Besitz, der fast überladene Silbertisch aus fürstlich Esterhazy'schem Besitz und die riesigen Töpfe aus der Silberkammer des Erzherzogs Albrecht mögen als Vertreter dieses Saales hier genannt werden.

Im Gegensatz zu diesen pruntvollen Gegenständen stehen die feinen, unscheinbaren Silberniellen, die Herr Dr. Figdor, Fräulein Przibram und H. Boskowitz ausgestellt haben. Ein Glaskasten, der fast ausschließlich Schmuck enthält, läßt uns neben anderen schönen Stücken auch ein medaillonartiges Kleinod italienischer Goldschmiedekunst des späten 16. Jahrhunderts bewundern. Es fällt durch die Verwendung einer riesigen Perle als Oberkörper eines Herakles oder Samson auf, dessen charaktervoller Kopf und kräftiger Arm in Gold hergestellt und meisterlich ciselirt sind (Nr. 557 aus dem Besitz der Fürstin Metternich). Ganz gesondert aufgestellt findet sich die kostbare astronomische Uhr von Trentwett aus dem Schatze des deutschen Ordens (443).

Zwischen und neben all dem, was hier genannt wurde, giebt es nun auf der Ausstellung thatsächlich noch viele Dutzende von wirklich bedeutenden Kunstgegenständen, die zu betrachten und zu studiren niemanden reuen wird.

Durch den wohlthätigen Zweck, den die Ausstellung verfolgt, sind wir der Mühe enthoben, mit Fleiß und Gelehrsamkeit alle Lücken namhaft zu machen, die sich in der Goldschmiedekunstausstellung nachweisen ließen. Man kann sich übrigens davon überzeugt halten, daß vom Komitee geboten wurde, was nur immer unter den herrschenden Umständen zu bieten war. Der Ausfall jeder Beschickung von seiten der Hofsammlungen, die zum Teil in der Umgestaltung begriffen sind, konnte unmöglich ganz gedeckt werden.



Aus der Sammlung Lobmeyr in Wien.

I.

R. Gr. Nachdem der Hammer des Auktionators die Schätze der Sammlung Klintosch aus dem Wiener Künstlerhause in alle Winkel verstreut hat, sind in demselben Raume ausgewählte Ölgemälde und Studien im Besitze L. Lobmeyrs zu einer kleinen Leihausstellung vereinigt worden. Kaum sind es hundert Werke, die da um die Beachtung des Besuchers werben, aber gar manche Perle moderner Malerei ist darunter und bietet dem, der die Sälesflucht der großen Jahresausstellung im Erdgeschoß durchmustert hat, noch ein Viertelstündchen bequemen Genießens und beruhigen der Sammlung.

Da prangen vor allem die beiden Achenbachs mit köstlichen Proben ihrer Kunst. Oswald führt uns nach Sonnenuntergang an den Tiber bei Rom und breitet vor unseren Augen unendliche Weiten des Firmamentes aus. Schon hat die Dunkelheit ihren Schleier entfaltet und die letzten Strahlen der Sonne verscheucht, in ungewissem Scheine ruht die ewige Stadt, aber hinter dem Vatikan und den Ausläufern der Stadt nach Nordosten zu strahlt freier Himmel mit einer Klarheit, daß sich die Silhouette der Landschaft hart und scharf abhebt. In die feierliche Ruhe und Majestät dieses Naturbildes tritt, die Stimmung vermittelnd, als belebendes Moment hinzu die Staffage Achenbachsche Staffage. Keine gleichgültigen Puppen und landschaftlichen Lückenbüßer, aber kühn hingestrichene Gestalten, voller Leben, voller Charakteristik und Entschiedenheit. Es sind Geistliche, die ein Fackelträger geleitet hinab zu einem harrenden Boote am Ufer des Tiber, dessen Wasser im Spiegelbilde eine Ahnung giebt von der großartigen Erscheinung des nächtlichen Himmels. Das Bild stammt aus dem Jahre 1881. Fünfunddreißig Jahre älter ist Oswald Achenbachs Ansicht des Nemisees, eine frühreife Frucht der ersten italienischen Reise, farben glühend im Sonnenuntergang und umwoben von romantischem Zauber.

Aber auch der ältere Bruder, Andreas, ist mit zwei vorzüglichen Bildern zur Stelle. Ein anderer Geist beseelt sie. Sie erzählen von Laune und Leidenschaft der Natur, nicht von beseligender Ruhe und stiller Größe. Das Strandbild von 1875 zeigt Luft und See bewegt noch nach einem Aufruhr der Elemente, und über die Landschaft (1870) ergießt sich nach einem Gewitterregen, der die Rinnsale schwellen ließ und alles Grün zu frischem Leben erweckt hat, die ganze Herrlichkeit der Sonne, die siegend den Nebeldunst verscheucht und mehr und mehr die Ferne licht und klar durchwärmt.

Wie nüchtern nimmt sich gegen diese vier Werke eine große bayerische Landschaft aus und Munschs Motiv aus den Praterauen, wenngleich diese Bilder, für sich betrachtet, manchen Reiz entfalten! Calame ist bei Lobmeyr mit einer Studie und einem ausgeführten Bilde, einer Baumgruppe mit Ziegen (von Verboeckhoven) natürlich Schweizer Motive gut vertreten; auch des Wieners Darnaut „Praterstudie", ein kleines lachendes Frühjahrsbildchen, muß hervorgehoben werden und ebenso A. Schelfhouts holländische Landschaft. Auch Ed. Lichtenfels' Bilder würden wir nennen, wenn wir nicht bessere Arbeiten dieses Künstlers im Sinne hätten.

Von Troyon hat Lobmeny zwei Werke ausgestellt. Eine flüchtige Skizze (Gänseherde) und eine warme duftige Landschaft mit Mühle. Eugene Isabey's Strandbild vom Jahre 1856 erreicht mit wenigen Mitteln eine große koloristische Wirkung und leidet nicht an jener Körperlosigkeit und mangelnden Ausdrücklichkeit der Zeichnung, die den einst übergroßen Ruf dieses sehr fruchtbaren und infolgedessen oft flüchtigen Malers mit Recht geschmälert hat.

Eine Gruppe für sich bilden die Pettenkofen der Sammlung Lobmeyr. Mehr als ein Dutzend Gemälde und Gemäldeskizzen sind ausgestellt; sie geben eine gute Vorstellung von der Vielseitigkeit und technischen Gewandtheit des Meisters, dem die Zeitschrift demnächst eine eingehende Würdigung widmen wird. Die Zigeunerhütte im Walde, ein ungarisches Fuhrwerk, ein ungarischer Markt sind erlesene, vorzügliche Werke. Spitzweg ist mit fünf allgemein bekannt gewordenen Bildern vertreten. Der Bettelflötist, der Besuch des Landesvaters, die nächtliche Runde, das Mondscheinständchen und der Briefbote — sie atmen alle den echten Spitzwegschen Humor und reden teilweise ebensowohl dem feinsinnigen Landschafter als auch dem Architekturmaler das Wort.

Noch mancher Namen von stolzem oder bekanntem Klange rühmt sich die Lobmeyrsche Galerie, Gauermann, Rottmann, Danhauser, Waldmüller, Markó, dann Piloty, Vautier (die Trauerbotschaft, Mädchen im Walde), Kurzbauer (die Kartenschlägerin), Seitz (die arme Geigersfamilie, der Zeitungsleser), Makart (Waldnymphe mit Faun), Munkacsy, Jutz (Tierstück), Willems, Schmitson (Schiffszug), Schoenn (Hochzeitszug in Ägypten), Rud. Alt (Canal grande in Venedig), Eybl, Canon, Ziem, v. Blaas (ein Czikos, der uns weit lieber ist als alle die Ninettas in verschiedenen Varianten), Aigner (Studienkopf) und endlich Pecht mit seinem Goethe am Hofe zu Darmstadt.

Diese bunte Liste, welche auf Vollständigkeit keinen Anspruch erhebt, begreift Maler unseres Jahrhunderts.

Aber Lobmeyr hat auch alte Meister gesammelt. Einige fordern die Kritik heraus, hinsichtlich der Richtigkeit ihrer Taufen. Wir hoffen Gelegenheit zu haben, jene Bilder, welche die Namen Aldegrever, Brouwer, Cuyp, Everdingen, Craesbecke, Heemskerk, Lorrain und Poelenburg tragen, den Lesern des näheren vorzustellen, und schließen unsere diesmaligen Bemerkungen mit dem Hinweis auf den Jan Wijnants der Sammlung Lobmeyr. Er trägt nebst der Bezeichnung das Datum 1641, das älteste also, dem wir auf seinen beglaubigten Bildern begegnen. Es ist eine vorzüglich erhaltene Landschaft mit bergiger Fernsicht hinter einem See. Auf einem sandigen Hohlweg, der aus dem Laubwalde mit herrlichen Stämmen herausführt und auf den durch die Bäume ein Sonnenstrahl dringt, bewegen sich von anderer Hand herrührende Figuren, ganz vorn eine Gruppe, bestehend aus einem reitenden Paare und einem jungen Manne, der den Weg zu weisen scheint, dazu einige Hunde; weiter hinten reitet noch ein Mann und in einer Senkung des Weges ist zur Hälfte ein Bauer sichtbar. Dürres Gehölz mit zierlich gezeichnetem Distelwerk belebt den Vordergrund.

Auf die Ausstellung von Lobmeyrs Ölgemälden soll nächstens die seiner Aquarelle folgen. Sie verspricht neuen hohen Genuß und wir werden darauf ausführlich zurückkommen.

Bücherschau.

Mit aufrichtiger Freude haben alle ernsten Kunstliebhaber die „Neue Folge" der Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik begrüßt. Eitelbergers Tod hatte die Fortsetzung des Unternehmens in Frage gestellt. Nun ist in Albert Ilg ein neuer eifriger Leiter, in der Buchhandlung Karl Gräser in Wien ein neuer opfermutiger Verleger gefunden worden. Hoffen wir, daß dem wieder aufgenommenen Plane eine kräftigere Unterstützung von Seiten der Kunstfreunde wird gewährt werden, als — die Thatsache läßt sich leugnen — die erste Serie gewonnen hat. Der zweite Band der neuen Folge bietet uns den berühmten Traktat Fra Luca Pacioli's, divina proportione, die Lehre vom goldenen Schnitte, übersetzt und erläutert von Konstantin Winterberg. Ueber die sachliche Bedeutung der Schrift und ihren Wert für die gegenwärtige Kunstforschung und Kunstübung soll heute nicht gesprochen werden, sondern nur die litterarische Form geprüft, in welche Herr Winterberg den Traktat gekleidet. Darüber ist nun freilich nichts Rühmliches zu sagen. Man muß in der Litteratur lange suchen, um eine ähnlich fahrlässige Uebersetzung wieder zu finden. Die gröbsten Irrtümer reichen sich gemütlich die Hand. In Skulptur, Gips und Malerei war nach Winterberg (S. 181) Leonardo berühmt. Natürlich schreibt Pacioli nicht gesso, sondern getto und meint Leonardo's Kühnheit im Bronzegusse. Die Kirche S. Maria delle Grazie tritt uns einmal als „Tempel der Gnaden" (S. 181), einmal (S. 12?) sogar als Tempel der „Grazien" entgegen. Wir haben bisher und mit uns auch Pacioli, den h. Augustin als Verfasser des Buches de civitate dei gelesen. Winterberg macht aus ihm einen Aurelius Augustinus. Die „Tudertiner Stadt in Umbrien" hätte ganz wohl die Bezeichnung in Todi ertragen. S. 1?? lesen wir: „So wollen es Plato, Aristoteles und Isidoros in ihren Etymologien." Offenbar hält Winterberg den ehrwürdigen Isidorus Hispalensis für einen Griechen und ist der Ueberzeugung, daß auch Plato und Aristoteles Bücher unter dem Namen Etymologie geschrieben hätten. Wer würde unter „Giuliano da Maglino, dem lieben Diener des Lorenzo", unseren Giuliano da Maiano, grandissimo domestico di L., oder in „San Scetro" den Rundbau von S. Satiro in Mailand, im „Sanctum" von Padua die Kirche des heil. Antonius, volkstümlich il Santo genannt, entdecken, wer muß sich nicht wundern, daß die französischen „Connétables" dutzendweise schon im 15. Jahrhundert in Italien herumliefen? Ein Königreich endlich für den Mann, welcher folgenden Satz (S. 188) versteht: Zu unseren Zeiten giebt es wenig gute Mathematiker, „weil die Seltenheit guter Lehrer schuld daran ist, zugleich mit dem Schlunde Schlaf und müssigen Federn und zum Teil der Schwäche der modernen Geister." Pacioli sagt im Text, daß das Wohlleben, die Ueppigkeit und Trägheit (gola, sonno, otiose piume) den Mangel verschulden. Wie in diesem Falle, so fürchten wir, wird man auch sonst Winterbergs Uebersetzung erst verstehen, wenn man das italienische Original zur Hand nimmt.

Gegenüber dieser gut gemeinten, aber herzlich schlecht ausgeführten Uebersetzungsarbeit verdient die Uebertragung von Maspero's geschätzter Archéologie égyptienne, welche wir Georg Steindorff in Berlin verdanken, uneingeschränktes Lob. Dieselbe ist unter dem Titel: Aegyptische Kunstgeschichte im Verlage von W. Engelmann erschienen und dürfte sich wegen des reichen Inhalts, der klaren Darstellung und gefälligen Ausstattung bald in weiteren Kreisen einbürgern. Namentlich Lehrern der Geschichte und gebildeten Laien, welche sich einen raschen und doch richtigen Ueberblick über die ägyptische Kunst verschaffen wollen, ist das Buch angelegentlich zu empfehlen. Der deutsche Herausgeber hat Maspero's, Mariette's Nachfolgers in der Leitung des Bulakmuseums, Text im wesentlichen unverändert gelassen, nur in Anmerkungen hier und da seine abweichenden Ansichten zum Ausdruck gebracht, dagegen für die (316) Textillustrationen auch einzelne Beispiele aus dem Berliner Museum ausgewählt. Dadurch gewinnt die deutsche Bearbeitung neben dem französischen Original einen selbständigen Wert. **Amicus.**

—tt. Das Heidelberger Schloß. Stets wird man es als einen unersetzlichen Verlust beklagen müssen, daß das 1823 vom Grafen von Graimberg begonnene Werk: „Das Heidelberger Schloß" unvollendet geblieben ist. Die Aufnahmen fielen nämlich in eine Zeit, wo die Witterung an den Mauern noch nicht den zerstörenden Einfluß geübt, den wir jetzt mit Bedauern wahrnehmen. Pfnors schöne Stiche können dafür keinen Ersatz bieten; ihm war es mehr um die Erzielung eines malerischen Eindrucks, als um eine getreue Wiedergabe der Architektur zu thun. Die bei Keller in Frankfurt am Main erschienenen Photographien geben zwar den heutigen Zustand, können aber dem bisherigen Mangel einer umfassenden architektonischen Aufnahme nicht abhelfen. Um so erfreulicher ist es, daß durch die Initiative der großherzoglich badischen Regierung und die Opferwilligkeit der beiden Ständekammern nunmehr ein Werk vorliegt, das den heutigen Zustand der Schloßbauten bis ins kleinste Detail darstellt; auf Grund dieser gewissenhaften Aufnahmen wird man nunmehr auch die Frage, wie die wertvollen Teile zu erhalten oder herzustellen seien, beantworten können. Das jetzt in zwei Lieferungen vorliegende Werk: „Das Heidelberger Schloß" von Bauinspektor J. Koch und Architekten Fr. Seitz ist bei Bergsträßer in Darmstadt erschienen. Es sind durch Lichtdruck vervielfältigte, verkleinerte Wiedergaben der großen Zeichnungen, welche jene als Vorstände des Baubureaus auf dem Schlosse in den Jahren 1883—1888 auf Grund genauester Messungen und Aufnahmen angefertigt haben. Die bis jetzt erschienenen zwanzig Blätter führen uns die Bauten Otto Heinrichs (1556—1559) und Friedrichs II. (1544—1556) vor, dazu noch einen Situationsplan, der die Anlagen vom Palaste Friedrichs IV. (1592—1610) bis zur Brunnenhalle enthält.

Ausgrabungen und Funde.

tt. In Tangermünde wurden auf Anordnung des preußischen Kultusministers Ausgrabungen angestellt, um Reste der St. Johannes-Schloßkapelle aufzufinden. Bis jetzt wurden zwei Altarplatten, Reste von Sandsteinportalen, von Säulen und von der Wandbekleidung zu Tage gefördert. In dem Konglomerate riesiger Mauern, welche sich über die ganze Bodenfläche erstrecken und deren Lage den Hauptzügen nach

festgestellt ist, läßt sich der Grundriß der Kapelle nicht genau nachweisen, da einige in der Neuzeit errichtete Bauten die weitere Verfolgung der Grundmauern hindern.

s. **Fund in Magdeburg.** Im Laufe der letzten Tage ist bei dem Umbau eines auf dem Breitenweg in Magdeburg gelegenen alten Hauses „Die Weizenähre" aus den Fundamenten des Kellers ein äußerst kostbarer Schatz von kunstgewerblich hochinteressanten Schmuckgegenständen an das Tageslicht gezogen worden, welcher höchst wahrscheinlich kurz vor der furchtbaren Katastrophe, welche die Stadt am 10. Mai 1631 vernichtete, dortselbst vergraben worden war, um ihn vor den Feinden zu retten. Schon manche ähnliche Funde sind hier gemacht worden, der vorliegende aber ist von ganz hervorragender kunstgewerblicher Bedeutung. Namentlich gehören eine Halskette und eine Gürtelkette zu den feinsten Arbeiten der alten deutschen Schmiedekunst in Edelmetall. Die größere der beiden Ketten setzt sich aus vergoldeten Gliedern zusammen, welche abwechselnd einen von Löwen gehaltenen Wappenschild und Medaillons mit den Reliefdarstellungen der Evangelisten zeigen. Die vorn befindliche Hauptplatte enthält die Verkündigung der Maria. Dieselbe Darstellung findet sich auch inmitten der zweiten Kette, deren Glieder aus künstlerisch vollendeten, sorgfältig ciselirten Renaissanceornamenten mit Masken sich zusammensetzen. Anscheinend stammen sie aus dem Jahre 1600. Außer ihnen fanden sich noch acht Doppeladler von Silber, deren Fittige in Doppelhaken auslaufen, und die höchst wahrscheinlich als Agraffen gedient haben, sowie eine auseinandergefallene Schnur echter, von der Zeit geschwärzter Perlen, welche mit zierlichen goldenen Gliedern abwechseln, von wunderbar feiner Filigranarbeit mit kleinen farbenreichen Emailverzierungen. — Bei den Schmuckgegenständen, welche jedem Museum zur Zierde gereichen würden, und die hoffentlich unserer Stadt erhalten bleiben werden, befanden sich auch 24 Goldmünzen, 22 Thaler und etwa 100 Silbermünzen, letztere zusammengebacken und mit Rost bedeckt, so daß ihre genaue Bestimmung noch nicht erfolgen konnte. Anscheinend ist keine derselben älter als Mitte der zwanziger Jahre des 17. Jahrhunderts. Die Goldmünzen zeigen teils magdeburgisches, teils englisches Gepräge. Numismatische Seltenheiten scheinen sich, soweit bis jetzt übersehen werden kann, nicht unter denselben zu befinden.

Personalnachrichten.

Dem Kupferstecher und Lehrer an der Hochschule für die bildenden Künste in Berlin Hans Meyer ist das Prädikat Professor beigelegt worden.

Sammlungen und Ausstellungen.

—u. **In Düsseldorf** ist kürzlich von Jos. Marschheuser eine neue ständige Kunstausstellung eröffnet worden, die eine auserlesene Sammlung guter Gemälde aufweist. Es finden sich daselbst mehrere vortreffliche Bilder von Andreas Achenbach, u. a. eine kleine Mühlenlandschaft, die eine wahre Perle unter ihren Geschwistern ist; ferner zwei schöne Stücke von Oswald Achenbach, eine interessante Farbenskizze von Ed. v. Gebhardt, Christus vor Pilatus darstellend, eine „Eifellandschaft" von Lessing, Sauen und Hirsche von Chr. Kröner, von Gabr. Max die Erscheinung Gretchens auf dem Rabenstein und einige Studienköpfe, von Schreyer eine Darstellung österreichischer Dragoner, von Bokelmann ein Sittenbild einen Spieler darstellend, der in der Morgenfrühe von seinem unglücklichen Weibe aufgesucht wird. Sonst sind noch als hervorragende Namen, die auf der Ausstellung paradiren, Zügel, Munthe, Oeder und Chelminski zu nennen.

:: **Die Akademische Kunstausstellung in Berlin** wird, wie der Senat nunmehr bekannt macht, in der Zeit vom 1. Sept. bis Mitte Oktober im alten Akademiegebäude Unter den Linden stattfinden. Eine frühere Eröffnung hat sich als unzulässig erwiesen, weil das Studiensemester der Kunstakademie nicht verkürzt werden darf. Aus denselben Rücksichten muß der Schluß der Ausstellung auch bereits Mitte Oktober erfolgen. Die Zeit vom 1. August bis zum 1. Sept. soll zur Umgestaltung der Räume der Akademie für die Zwecke der Kunstausstellung benutzt und dazu 75 000 M. von der Abstandssumme von 100 000 M. verwendet werden, welche der Vorstand der Ausstellung für Unfallverhütung dem Senate gezahlt hat. Da die Räume der Akademie nicht zur Aufnahme der Kunstausstellung ausreichen, sollen die Bildhauerarbeiten und die Entwürfe für das Kaiser-Wilhelm-Denkmal für Berlin in dem provisorischen Holzbau am Cantianplatz untergebracht werden. Gegen diese unter verschiedenen Gesichtspunkten bedenkliche und jedenfalls für die Besucher sehr unbequeme Teilung hat sich eine lebhafte Opposition in den Künstlerkreisen Berlins erhoben, welche ihren Ausdruck in folgender, vom „Verein Berliner Künstler" in seiner Sitzung vom 7. Mai einstimmig angenommenen Resolution gefunden hat: „Die Versammlung beschließt: In Anbetracht 1) daß die getrennte Ausstellung der Maler und Bildhauer einen bedauerlichen Widerstreit der beiderseitigen Interessen herbeizuführen geeignet erscheint; 2) daß der moralische Eindruck der beiden in längst nicht mehr geeigneten Räumen stattfindenden Ausstellungen ein überaus beklagenswerter zu werden verspricht — den Senat zu ersuchen: 1) entweder einen anderen Platz zu gemeinsamer Ausstellung für Bildhauer und Maler auszuwählen; oder 2) falls dies nicht möglich ist, die für diesen Herbst geplante Ausstellung — schon um im Interesse eines würdigen Kunstausstellungsgebäudes die Entschädigungssumme von 100 000 Mk. nicht unnütz zu schmälern — nicht stattfinden zu lassen, dagegen im nächsten Frühjahr eine große Kunstausstellung zu veranstalten." Es verlautet, daß diese Resolution keine Wirkung ausüben dürfte, da der Senat sich schwerlich dazu entschließen wird, eine amtliche Bekanntmachung zurückzuziehen. Es ist das erste Mal, daß der Senat und der „Verein Berliner Künstler" in Sachen der von beiden Körperschaften gemeinsam veranstalteten akademischen Kunstausstellung in Zwietracht geraten sind.

*** **Zur Beteiligung deutscher Künstler an der Pariser Weltausstellung.** Die Anschauungen, welche man in Berliner Regierungskreisen über die von privater Seite arrangirte deutsche Kunstabteilung auf der Pariser Ausstellung hegt, die etwa hundert Kunstwerke umfassen soll, spiegeln sich in folgendem Artikel der offiziösen „Berliner Politischen Nachrichten" wieder: „In den weitesten Kreisen hat die Blättermeldung auf das peinlichste berührt, daß eine Reihe deutscher Künstler die Pariser Jubiläumsausstellung beschickt hat, obwohl das offizielle wie das private Deutschland aus Erwägung nationaler Ehre und Würde einer Veranstaltung ihre Teilnahme verweigerten und verweigern mußten, die mit ihrer Verherrlichung des Revolutionsgedankens eine Herausforderung des monarchischen Bewußtseins bildet. Unter den deutschen Künstlern, welche in Paris ausgestellt haben sollen, ist auch der Name Menzel genannt worden. Wer in der Geschichte unserer vaterländischen Kunst und Künstler auch noch so wenig bewandert sein mag, er kennt den Namen und die Werke Menzels als den besten ihrer Zeit ebenbürtig. Menzels Künstlerrenommee ist innerhalb Deutschlands, ja überall, wohin Kunstverständnis vorgedrungen, so fest und wohlbegründet, daß unser berühmter Landsmann nicht nötig hat, um die Ausbreitung desselben durch andere Hilfsmittel, als die in der Thatsache des inneren Wertes begründet sind, sich sorgen zu müssen. Der Künstler Menzel bedarf nicht der Ausstellungsreklame, der unübertroffene Meister in der bildnerischen Wiedergabe glänzendster Ruhmesmomente der deutsch-nationalen, insbesondere der preußisch-patriotischen Geschichte hat nicht nötig, seine Werke in französischen Ausstellungen unterzubringen. Wir glauben deshalb in der Mutmaßung nicht fehl zu gehen, daß nicht sowohl der deutsche Meister Menzel selbst, der es wahrlich weder aus materiellen noch aus sonstigen Ursachen nötig hätte, sondern vielmehr irgend ein Besitzer Menzelscher Gemälde diese letzteren für die Pariser Ausstellung angemeldet haben wird, und möchten an dieser unserer Auffassung so lange festhalten, bis eine authentische Erklärung Menzels vorliegt. Leider wird dadurch im übrigen an dem für deutsche Patrioten tief beschämenden Umstande wenig geändert, daß unsere vaterländische Künstlerschaft Elemente in ihren Reihen zählt, welche so sehr alles nationalen Stolzes, alles Gefühles für nationalen Takt bar sind, um gelegentlich der Pariser Jubiläumsausstellung Werke ihres Pinsels bei unseren erklärten politischen Widersachern antichambriren zu lassen. Man sollte es kaum für möglich halten, daß

man auf Namen wie Liebermann, Kühl, Achenbach, Leibl, Uhde und noch eine weitere Reihe Münchener Maler als Aussteller stößt." Prof. Menzel hat sich bis jetzt noch zu keiner Erklärung verstanden.

Denkmäler und Neubauten.

— tt. **Erlangen.** Das neue Kollegienhaus der Universität ist nach den Entwürfen und der Leitung des Architekten F. Scharff in Nürnberg im Jahre 1886 begonnen und am 3. Mai d. J. feierlich eingeweiht worden. Gelegen auf der Südseite des Schloßgartens, dem seine 92 Meter lange Hauptfront zugewandt ist, besitzt es drei Fassaden, welche ganz aus weißen Sandsteinquadern hergestellt wurden. Der Mittelbau wird durch eine Kuppel, die ein Uhrtürmchen trägt, abgeschlossen, er hat im ersten und zweiten Geschosse je sechs freistehende Säulen, von denen die beiden äußeren Pyramiden, die vier inneren allegorische Figuren und zwar der vier Fakultäten tragen. Eine Tafel hinter diesen Sandsteinstatuen trägt das Motto: „Veritati, Humanitati, Virtuti". Im Treppenhause ist die Büste des Rector magnificentissimus der Friderico Alexandrina, des Prinz-Regenten Luitpold von Bayern, aufgestellt.

tt. **Dem Komponisten Robert Schumann** soll in seiner Vaterstadt Zwickau ein Denkmal errichtet werden, zu welchem ein Ausschuß bereits 6000 Mark sammelte und der Zwickauer Rat 3000 M. bewilligt hat.

Vermischte Nachrichten.

— tt. **Straßburg.** Die hiesige Glasmalereianstalt der Gebrüder Ott hat für die ehemalige Benediktiner Reichsabtei und spätere Stiftskirche, die jetzige Hauptpfarrkirche der Katholiken in Weißenburg ein reiches Fenster ausgeführt; der Gegenstand der Darstellung ist die „Verkündigung Mariä", die Farbenskizze und die Kartons lieferte der Maler Feuerstein in München. Das neue Glasmalereifenster bildet das Gegenstück des durch Hans von Wackenheim im 15. Jahrhundert der Stiftskirche gewidmeten Fensters und wurde von dem kürzlich verstorbenen Präsidenten des Unter-Elsaß von Stichaner zur Erinnerung an seinen Aufenthalt in Weißenburg als Kreisdirektor von 1872—1885, gestiftet. —

K. V. **Aus Breslau** wird uns geschrieben: Der Vorstand des Meisterateliers für Landschaftsmalerei am Schlesischen Provinzialmuseum für bildende Künste hierselbst C. C. Schirm hat seine Stellung zum 1. Oktober d. J. gekündigt. — Für das in Breslau zu errichtende Kaiser-Wilhelm-Denkmal (Reiterstandbild) sind zur Zeit ca. 175000 Mark durch freiwillige Gaben gesammelt worden. Als Kostensumme ist der Betrag von 150000 in Aussicht genommen. In die an diesem Betrage fehlende Summe teilen sich die Provinz Schlesien und die Stadt Breslau in der Weise, daß erstere zwei Drittel, letztere ein Drittel des Fehlbetrags deckt. Nachdem die städtischen Behörden vor kurzem den betreffenden Beschluß einstimmig gefaßt haben — der Provinziallandtag war mit einem gleichen Beschluß mehrere Wochen vorausgegangen — wird mit der Ausführung des Denkmals binnen kurzem begonnen werden. Das Denkmalkomitee hat in zwei Sitzungen die Bedingungen für einen auszuschreibenden Wettbewerb festgesetzt. Doch verlautet, daß von einer Konkurrenz abgesehen und die Ausführung des Denkmals dem Bildhauer Reinhold Begas in Berlin übertragen werden soll. Hiergegen ist sowohl in der Stadtverordnetenversammlung als auch in der Presse Protest erhoben worden, so daß es wahrscheinlich doch noch zu einer Konkurrenzausschreibung kommen wird. In der Nacht vom 22. zum 23. März 1888 wurde die Renaissancehaube des Nordturmes der hiesigen Maria Magdalenenkirche durch Feuer zerstört; die Zwillingshaube auf dem Südturm ist vom Feuer verschont geblieben. Der Magistrat will mit Rücksicht auf den gotischen Baustil der Kirche den Nordturm mit einer gotischen Spitze bekrönen lassen, die sich in ihrer Umrißlinie allerdings nach Möglichkeit an die erhalten gebliebene Südspitze anlehnen soll. Ein vom Stadtbaurat Pluddemann entworfenes Modell einer gotischen Spitze ist von einem Sachverständigen Komitee, zu welchem u. a. der Geh. Baurat und Professor Haase in Hannover und Geh. Oberbaurat Persius in Berlin gehörten, nicht als eine glückliche Lösung des Problems anerkannt worden. Die städtischen Behörden haben nunmehr 3000 Mark bewilligt zur Ausschreibung einer Konkurrenz für die Herstellung einer zur südlichen Spitze passenden Nordspitze. Daß dieselbe in gotischem Stil entworfen werde, ist nicht Bedingung. — Der Lehrer für ornamentale Plastik an der Kgl. Kunst- und Kunstgewerbeschule hierselbst, Bildhauer Hermann Michaelis, ist am 28. April gestorben. Michaelis, von Rauch für die von ihm bekleidete Stelle in den fünfziger Jahren empfohlen, hat als Lehrer einen großen Einfluß auf die Hebung des Breslauer und sonstigen schlesischen Kunstgewerbes ausgeübt. Von größeren plastischen Arbeiten von Michaelis ist eine Kolossalgruppe „Architektur und Plastik" auf dem südwestlichen Eckrisalit des Museums in Breslau und ein Christus am Kreuz, der sich in einer Brieger Kirche befindet, zu nennen.

Jos. Engelhart in Wien, unsern Lesern als Maler und Radirer vorteilhaft bekannt, hat den verstorbenen Aug. v. Pettenkofen auf dem Totenbette gezeichnet und nach diesem Blatt eine große Radirung angefertigt, welche das Antlitz des Verewigten auf seiner letzten Ruhestätte charakteristisch wiedergiebt. Da bekanntlich fast gar keine Bildnisse des hervorragenden Künstlers existiren, gewinnt Engelharts Radirung einen um so höheren Wert.

— tt. **Frankfurt a. M.** Die infolge öffentlichen Wettbewerbes mit dem ersten Preise ausgezeichnete Atlasgruppe des hiesigen Bildhauers Gustav Herold ist von der Howaldtschen Kunstanstalt in Braunschweig in Kupfer getrieben und nunmehr auf dem vorderen Fassadengiebel des Centralbahnhofsgebäudes zur Aufstellung gelangt.

tt. **Freiburg i. Br.** Unsere Stadtverwaltung hat die Freilegung des Münsters in ernstliche Erwägung gezogen. Die nötigen Mittel werden wohl nicht ausschließlich aus der Stadtkasse entnommen werden, vielmehr dürfte man an die hiesige Einwohnerschaft appelliren müssen, damit in Schenkungen, Vermächtnissen, vielleicht auch durch Veranstaltung einer Lotterie, der größere Teil der erforderlichen Summe zusammenfließe.

— tt. **Die Hohenzollernschen Lande** werden nunmehr auch eine Aufnahme ihrer sämtlichen Bau- und Kunstdenkmäler erleben. Eine Kommission, welcher Techniker und Gelehrte, Historiker und Archäologen angehören, hat unter Vorsitz des Landgerichtspräsidenten Evelt die nötigen Maßnahmen beraten und in Angriff genommen. Pfarrer Baur von Neringendorf ist mit der Aufnahme keltischer, römischer und alemannischer Bauüberreste beauftragt. Mit der Beschreibung und bildlichen Wiedergabe der sonstigen Kunst- und Baudenkmäler sind der fürstliche Archiv- und Hofrat Dr. Zingeler und der Architekt Laur von Sigmaringen betraut.

— tt. **Aus Braunschweig.** Dem Komponisten Franz Abt wird in der Nähe des hiesigen Hoftheaters, der langjährigen Stätte seines Wirkens als Kapellmeister, ein Denkmal errichtet. Die hierzu gesammelten Beiträge belaufen sich auf etwa 30000 Mark. — Auf dem Schlachtfelde von Quatrebras soll dem Herzoge Friedrich Wilhelm ein seiner würdiges Denkmal errichtet werden. Die hierzu nötigen Fonds betragen bis jetzt 30000 Mark. — Die Wiederherstellungsarbeiten am Dome schreiten rüstig weiter; der innere Ausbau des nördlichen Querschiffes ist fast vollendet, und es wird nun das südliche in Angriff genommen werden. Kürzlich ist auch beschlossen worden, eine Taufkapelle anzubauen, von der man sich eine Verschönerung der Außenansicht des Domes verspricht. An der betreffenden Stelle stand bis in die dreißiger Jahre der letzte Rest von den schon früher abgerissenen gotischen Kreuzgängen. An der anderen Seite wird die Domkirche mit der wiederhergestellten Burg Dankwarderode in eine stilgemäße Verbindung gebracht.

K. **Ein neues Panorama** soll für die Nordwestdeutsche Gewerbe- und Industrieausstellung in Bremen 1890, mit welcher bekanntlich auch eine Kunstausstellung zu verbinden beabsichtigt ist, errichtet werden. Die Herren Professor Braun, Marinemaler Petersen und Landschaftsmaler Berninger aus München haben die Herstellung übernommen und werden am 16. Mai mit einem Lloyddampfer nach Newyork fahren, um die erforderlichen Studien zu machen. Das Panorama soll nämlich von einem Dampfer aus gesehen die Einfahrt in den Hafen von Newyork mit

dem großartigen Schiffs- und Auswandererverkehr und der Stadt im Hintergrunde veranschaulichen. Die Idee ist so originell wie großartig, so daß man der Ausführung, welche bis zum 1. Juni nächsten Jahres zu erfolgen hat, mit gewissem Interesse entgegen sehen darf.

Vom Kunstmarkt.

x. **Auktion Heberle in Köln.** Am 23. und 24. Mai wird die reichhaltige Freiherrlich von Fechenbachsche Rüstkammer und Kunstsammlung, 602 Nummern, durch die Firma J. M. Heberle in Köln zum öffentlichen Ausgebot gebracht (Köln, Breitestraße 125–127). Außer einer großen Sammlung schöner Waffen führt der Katalog eine Reihe Glasmalereien, Emaillen, Gläser und Metallarbeiten auf, die zum Teil durch Lichtdruck vervielfältigt, dem Verzeichnis beigegeben sind.

Briefkasten.

Rudolf in Magdeburg: Von älterer Litteratur nennen wir Ihnen das „Leben der Heiligen“ von Ribadeneyra (Augsburg 1752), von neuerer die Schriften von J. Radowitz (Ikonographie der Heiligen; Berlin 1834), von L. Donin (Leben und Thaten der Heiligen; Wien 1853–54) und von J. E. Wessely (Ikonographie Gottes und der Heiligen; Leipzig 1874).

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Klassischer Bilderschatz. Heft 15: Cima da Conegliano: Der ungläubige Thomas. — Fra Bartolommeo: Beweinung des Leichnams Christi. — Meister der weiblichen Halbfiguren um 1510: Das Konzert. — Rubens: Raub der Töchter des Leukippos. — Cornelis de Vos: Weibliches Bildnis. — F. Bol: Männliches Bildnis.

Zeitschriften.

Christliches Kunstblatt. No. 5.
Das Golgathabild an der Baltusserkirche in Augsburg, von Bildhauer Karl Fischer in München. (Mit Abbild.) — Der Fisch als Sinnbild Christi. Von Klemm.

Gazette des Beaux-Arts. Nr. 383.
L'exposition universelle de 1889: coup d'oeil avant l'ouverture. Von Louis Gonse. (Mit Abbild.) — Edouard Bertin. Von H. Taine. (Mit Abbild.) — Barye. Von M. Bonnat. (Mit Abbild.) — Saint Georges et les deux Saint Michel, par Raphael, au musée du Louvre. Von A. Gruyer. — L'exposition historique de la révolution française. Von Tourneux. (Mit Abbild.) — Exposition rétrospective de peinture à Gand. Von Henry Hymans. — Beilagen: Aurochs attaqué par un serpent. Bronzegruppe von Barye, radirt von Guérard. — Etudes de têtes. Von Watteau. (Heliogravüre.)

Gewerbehalle. Liefg. 7.
Oberlichtgitter im Palais Batthyany zu Wien, 18. Jahrh. Aufgen. von A. Vaclavik. — Holzumkleidung einer Nähmaschine. Entw. von M. Kiendl. — Bronzeepitaphien auf dem Johannesfriedhof in Nürnberg. Aufgen. von F. Walther. — Bettstelle und Nachttisch. Entw. von F. C. Nillius. — Altar aus St. Ulrich in Augsburg. Aufgen. von Th. Rogge. — Laterne mit Uhr in Bronze. Entw. von A. Melani, ausgef. von Vismara & Co. — Intarsien von der Kanzel in der Frauenkirche zu Zittau. Aufgen. von A. Schubert.

Architektonische Rundschau. Lfg. 7.
Umbau der St. Andreaskirche in Weissenfels a. S. Von H. Steindorff. — Eckrisalit vom k. k. Kunsthistorischen Hofmuseum in Wien. Von Hasenauer. — Wasserspeier von den sog. Beischlägen in Danzig. — Wohnhaus Saxer in Goslar a. H. Von K. Henrici. — Geschäfts- und Wohnhaus Milani in Frankfurt a. M. Von F. Luthmer. — Salon in Charlton-House in Kent, 16. Jahrh. — Villa in Aulnay lès-Bondy. Von Hachet.

L'Art. No. 599.
Le Salon de 1889. (Mit Abb.). — Beilage: Au Luxembourg. Originalradirung von H. Dumont-Courselles.

Inserate.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von August Pries in Leipzig.

24. Jahrgang. 1888/89.

Kunstchronik

Nr. 33. 23. Mai.

Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

Herausgeber:

Carl v. Lützow und Arthur Pabst

Wien — Theresianumgasse 25 | Köln — Kaiser Wilhelmsring 22

Expedition:

Leipzig: E. A. Seemann, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. Kühl, Jägerstr. 73.

Die Kunstchronik erscheint von Oktober bis Ende Juni wöchentlich, im Juli, August und September nur aller 14 Tage und kostet in Verbindung mit dem Kunstgewerbeblatt halbjährlich 6 Mark, ohne dasselbe ganzjährlich 8 Mark. — Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

Rückblick auf die Kunstausstellungen in Kopenhagen im Sommer 1888.

Die vorjährige Nordische Kunst- und Industrieausstellung in Kopenhagen war ohne Vergleich die größte und reichste, die jemals in den skandinavischen Ländern abgehalten worden ist. Zwar war sie lediglich auf dem Gebiete der Kunstindustrie eine internationale, während die bildende Kunst und das eigentliche Handwerk nur von den nordischen Ländern selbst vertreten waren; diese haben trotzdem auf ehrenvolle Weise die weitgedehnten Gebäude, die mit vielem Talente auf einem überaus geeigneten Terrain von dem Architekten **Nyrop** aufgeführt waren, füllen können, und auf dem Felde, wo die Ausstellung es am meisten bedürfen konnte, durch Beiträge aus den großen Kulturländern ergänzt zu werden — auf demjenigen der Kunstindustrie — waren Rußland, Deutschland und Frankreich mit sehr wertvollen Leistungen beigetreten. Die nordische Kunstindustrie ist nämlich noch im Werden begriffen, in Dänemark leistet sie außer dem Felde der Keramik wenig Hervorragendes.

Einen großen Raum der Ausstellung nahm die Kunstabteilung ein, ungefähr 1200 Objekte waren daselbst vereinigt. Daß man unter so vielen Gemälden und Bildhauerarbeiten manches finden mußte, das nur geringes Interesse darbot, ist selbstverständlich; im ganzen machte jedoch die Kunstausstellung einen günstigen Eindruck. Besonders gilt solches von der dänischen Abteilung. Zwar hatten sowohl schwedische als norwegische, auch finnische Künstler sehr tüchtige Arbeiten beigesteuert, aber es wird ja doch immer gewisse Vorteile mit sich führen, auf eigenem Boden auszustellen, dann wird es auch unleugbar sein, daß die dänische Kunst im Augenblicke diejenige der übrigen skandinavischen Länder an Eigenart, Frische und Tiefe bei weitem übertrifft.

Von größtem Interesse waren — und solches läßt sich wohl nur als ein erfreuliches Faktum konstatiren — in der dänischen Abteilung diejenigen Arbeiten, die von jüngeren Kräften herrühren. In einem kurzen Rückblick, wie dem vorliegenden, wird es selbstverständlich notwendig sein, manches, das an und für sich als erwähnungswert erscheinen konnte, stillschweigend zu übergehen; nur was als wirklich Neues oder besonders Hervorragendes bezeichnet werden darf, wird besprochen werden können. Viele der besten Maler Dänemarks, wie die Landschafter **La Cour**, **G. Christensen**, **Zacho**, **Friis**, **Viggo Pedersen**, die Seemaler **Neumann**, **Blache** und **Locher**, die Genremaler **Vermehren**, **Haslund**, **F.** und **E. Henningsen** und **Tuxen**, die Porträtisten **Siegumfeldt** und **Jerndorff** haben bei dieser Gelegenheit Treffliches geleistet, durchgehends aber nur Arbeiten geliefert, die uns für die Beurteilung ihrer Kunst keine neuen Beiträge liefern. Es ist eine in Gärung und Wachstum begriffene Kunst, die zur Zeit in Dänemark das Interesse fesselt, eine Kunst der Jugend. Von den älteren Meistern waren nur wenige auf der Ausstellung derart vertreten, daß sie an besondere Ehren eine Forderung stellen können.

In erster Reihe muß der alte Wilhelm **Kyhn** genannt werden. Es gehört ja nicht zu den Selten-

heiten, daß ein Maler oder Bildhauer noch bis ins hohe Alter seine volle Produktionskraft bewahrt; doch glaube ich kaum, daß die Geschichte der bildenden Künste bisher ein Beispiel hat aufweisen können, daß die eigentliche Kulminationskraft eines Meisters erst dann eintritt, wenn er sich den letzten Lebensjahren nähert. Mit dem Landschaftsmaler Kyhn ist dies entschieden der Fall; durch eine lange Reihe von Jahren stand er schon als einer der vorzüglichsten seines Faches, als ein höchst origineller und genialer Interpret der Natur da, der freilich oftmals auch rauh und bizarr erschien, nur ausnahmsweise recht populär wurde. In den allerletzten Jahren hat seine Produktion einen ganz merkwürdigen Aufschwung genommen: alle seine großen Vorzüge, die ausgeprägte Eigenart und Frische der Naturanschauung, die Großartigkeit der Linienführung, die meisterhafte Handhabung der Pläne, sind in noch ausgesprochenerer Weise in seinen Arbeiten wahrzunehmen, und gleichzeitig ist das Schroffe und Eckige, welches bisher den vollen Genuß seiner Leistungen einigermaßen beeinträchtigen konnte, aus seiner Kunst gänzlich verschwunden. Er war auf der Ausstellung durch nicht weniger als 18 größere und kleinere Bilder repräsentirt; alle sind sie im Laufe der letzteren Jahre gemalt, alle würden sie in einer jeden Galerie mit Ehren einen Platz behaupten können, einzelne wirken durch ihre Vereinigung großartiger und einfacher Auffassung und meisterhafter Formgebung schlechthin imponirend. In der Behandlung der weiten Fernen ist Kyhn im Norden der allein dastehende Meister; gewaltig tragen die imposanten Luftmotive dazu bei, die tiefpoetische, meist etwas schwermütige Stimmung seiner späteren Arbeiten hervorzurufen.

Unter den dänischen Künstlern reiferen Alters hat der Besucher gewiß am ersten Karl Bloch, unseren einzigen Geschichtsmaler von allgemein anerkanntem Ruf, gesucht. Diesmal war er jedoch nur sparsam vertreten: einige allerdings schöne Porträts, ein paar Genrestücke von liebevoller Ausführung und ein überaus feines und geistvolles Küstenbild gaben von seiner eigenartigen Stellung in der nordischen Kunst bei weitem keine hinlängliche Vorstellung. Von Exner sah man mehrere gute Bilder aus dem dänischen Volksleben; besonders erfreulich wirkt sein Humor. Man betrachte nur den alten Dorfmusikanten, vor dem der Bube eine Probe seiner Fertigkeit im Violinspielen ablegen soll! Von dem sechundachtzigjährigen Sonne sah man mit Verwunderung Bilder, die vor kaum sechs Jahren gemalt sind, und welche, trocken in der Farbe, wie sie erscheinen, doch durch Energie der Komposition und Lebhaftigkeit der Bewegungen nicht weniger als durch Sicherheit und Reinheit der Zeichnung interessiren. — Als Übergangsglied von der älteren, akademischen, zu der neueren, mehr realistischen dänischen Malerschule steht Otto Bache da. Als Tiermaler durch scharfen Blick für die Eigentümlichkeiten der verschiedenen Pferde- und Hundetypen so wie durch kräftige Farbenwirkung und Bravour des Vortrages ausgezeichnet, nahm er mit seinem sehr figurenreichen, glänzend komponirten Bilde: „Nach der Parforcejagd“, durch seine „Arbeitspferde im Walde“ u. a. auf der Ausstellung eine Hauptstelle ein. Auch seine beiden lebensgroßen Bildnisse sind von bedeutendem Werte.

Als eigentlicher Führer der jüngeren dänischen Schule, welche schlichte Auffassung der Natur und innigste Vertiefung in die gewöhnlich ganz alltäglichen Motive auf ihre gemeinsame Fahne geschrieben hat, muß der bei Bonnat in Paris ausgebildete P. S. Kröyer genannt werden. Unter dem Einflusse der modernen französischen Kunst hat er sich zum hervorragendem Techniker entwickelt, ohne jedoch die Einfachheit der Auffassung, die innige Naturliebe und die volle Hingebung an die scheinbar kleinen Vorwürfe, die der älteren dänischen Kunst ihren vornehmsten Reiz verleiht, im geringsten einzubüßen. In seinen im Freien gemalten Bildern, wie in der „Abfahrt der Fischer zum Nachtfang“, mit der wundervollen Abendstimmung, hat er glänzende koloristische Wirkungen erzielt. In einem zweiten großen Gemälde, „Sommertag am Strande Skagens“, gelang es ihm, aus dem möglichst kleinen Motive Erstaunliches hervorzuzaubern. Das obere Viertel des Bildes ist helle Luft, die übrige Leinwand ist durch eine vom Vordergrunde links aufsteigende Diagonale der Meeresufer geteilt, die linke Hälfte ruhiges Wasser mit badenden Kindern, rechts flacher Sandboden, dabei eine Gesamtwirkung von entzückender Schönheit. Ein drittes Hauptwerk führt den Beschauer in einen der prachtvollen Räume der Karlsberger Glyptothek hinein, der Besitzer hat einen Kreis von Künstlern und Gelehrten versammelt und dadurch Kröyer zur prächtigsten Gruppirung und lebhaftesten Charakteristik der zu porträtirenden Personen Veranlassung gegeben. Auch von trefflichen Pastellen und Einzelbildnissen hatte Kröyer mehrere ausgestellt, unter den letzeren zeichnet sich besonders dasjenige des Herrn Inspektors P. Krohn durch freie Haltung und meisterhafte Mache aus. Nicht weniger bedeutend sind die mit größter Lebendigkeit aufgefaßten und glänzend gemalten Bildnisse der Fräulein Bertha Wegmann.

Unter die feinsten und eigenartigsten Leistungen neuerer dänischen Kunst zählt das „Möwenrupfen“ der geistvollen und ausgezeichnet tüchtigen Malerin Frau Anna Ancher. Schön sind die beiden Alten,

die mit dem Ausrupfen der Seevögel in ihrer armseligen Hütte beschäftigt sind, eben nicht; um so liebenswürdiger aber hat sie uns die Künstlerin geschildert; überaus fein ist das Zusammenspiel der Figuren, welche sich mit launigem Gespräche die Arbeit würzen, liebevoll und energisch ist der ganze malerische Vortrag. Treffliches hat auch Michael Ancher geleistet; das von ihm gemalte Porträt seiner Gattin, der eben genannten Künstlerin, hebt sich durch schlichte Großartigkeit der Auffassung und der Linien sowie durch eindringendste Individualisirung hervor; in dem Bilde „Ein krankes Mädchen“ lernen wir ihn als einen tiefempfindenden, jedoch kerngesunden Lyriker kennen. Große Fertigkeit in der psychologischen Darstellung legt in seinen verschiedenen Arbeiten A. Helsted dar, so in der „Brautwerbung“, wo es dem alternden Hagestolzen recht beschwerlich fällt, der hübschen Witwe seine Vorschläge vorzutragen, und in der mit wohlthuender Laune gemalten, vielleicht jedoch ein wenig ins Karikaturhafte fallenden „Vorlesung für Damen“. Carl Thomsen schildert in seinem „Diner im Pfarrhofe“ mit keinem geringen Glücke und lobenswerter Maßhaltigkeit eine ganze Reihe von Typen geistlicher Herren; in dem kleineren Bilde „Ungelegen“ erzählt er uns sehr hübsch von der Unterbrechung einer Werbung durch das unerwartete Eintreten des Schwesterbackfisches. Von Viggo Johansen bot die Ausstellung vorzügliche Genrebilder und Landschaften dar, in den ersteren bewunderte man die Feinheit und Natürlichkeit des Ausdruckes, in den letzteren die zauberhafte Feinheit der Lüfte.

Sehr interessant war die Reihe von Bildern des jungen Malers Julius Paulsen, in denen er bis zur Evidenz darthat, daß er wie kein zweiter nordischer Künstler das nackte Modell beherrscht. Mehrere seiner Arbeiten sind als Studien zu betrachten, so das große, stark realistische Bild: „Die Modelle warten“ und die wunderbar gemalte „Eva“; in dem großen, für die Nationalgalerie erworbenen Gemälde: „Adam und Eva“ sind nicht nur die nackten Figuren, wie sie in dem duftigen Schatten des Waldes dastehen, köstlich gemalt, sondern auch die ganze Situation ist mit dem tiefsten und edelsten Gefühl erfaßt; besonders entzückend ist die eben erschaffene Eva, wie sie mit bewunderndem Blicke den aus dem Schlafe erwachenden Adam betrachtet. Von nicht geringerem Werte ist Paulsens „Maria mit dem Kinde“. Hätte der Maler sein Kunstwerk ganz einfach als „Mutter mit ihrem Kinde“ bezeichnet, würde diese einfache Komposition, das schöne junge Weib, welches mit seinem Kleinen im Schoße sich mit inbrünstigem Gebete gen Himmel wendet, von allen Beschauern unter die schönsten Perlen dänischer Kunst gerechnet werden; jetzt wirkten die ganz alltägliche Auffassung, die modernen Typen und das nichts weniger als alttestamentliche Kostüm auf viele etwas befremdend, und nur die köstliche Farbe des Bildes ward allgemein bewundert. Auch in seinen Porträts zeigte sich Paulsen als ein hervorragender Meister; aus seinen kleinen Landschaftsbildern weht die zarteste Poesie, die reinste Stimmungsfülle dem Beschauer entgegen.

Von biblischen oder doch historischen Bildern bot die Ausstellung nur weniges von Bedeutung dar „Christus und Nikodemus“ von Engelsted ist ein würdiges und besonders in der Schilderung des gelehrten Zuhörers des Heilands sehr ernsthaftes Kunstwerk, etwa im Geiste E. von Gebhardts. In J. Skovgaards „Der Engel am Teiche Bethesda“ ist das Gewimmel und das Raufen der heranströmenden Leute mit großer Kraft und Frische wiedergegeben; der über das Wasser schwebende Engel ist aber eine durchaus drollige Figur. Der „Hiob“ von Hammershö, eine sitzende Einzelgestalt in einem mehr als halbdunkeln Raume dargestellt, hat außer dem Kreise der Künstler und Kenner nur ein geringes Verständnis errungen, zeigt jedoch den noch ganz jungen Maler als eine edle und selbständige Natur, die sich rüstig hervorarbeitet, ohne sich im geringsten um das Herkömmliche, noch um die Urteile des laufenden Publikums zu kümmern. K. Zahrtmann hat seinen „Hiob“ auf den Rücken hingeworfen; laut schreit er in der tiefsten Verzweiflung gegen den Himmel empor; still und grübelnd sitzen seine drei Freunde um ihn herum, während die sinkende Sonne mit ihrem letzten Glanze die Trümmer seines umgestürzten Hauses bestrahlt. Das ganze mächtige Kunstwerk zeugt von der innigsten Vertiefung in den biblischen Vorwurf; Zahrtmann hat sich hier als Tragiker von hohem Range bewährt. Von erhabenem Pathos ist auch sein Bild „Ele Onora Christina wird beim Eintreten ins Gefängnis untersucht“; in dem Bilde „Aus der Verfallsperiode Roms“, wo der dicke Epikuräer — ein wahrer Petronius Arbiter — auf dem Ruhebette hingestreckt mit dem Papagei spielt, bewundert man in gleichem Grade die scharfe Charakteristik und das prachtvolle Kolorit. Rührend ist das Bild Irmingers „Im alten Kolosseum“; ein ganz junges Mädchen — die einzige Figur des Bildes — kauert bei der Innenmauer des Amphitheaters; mit den Händen hält sie sich die Ohren zu, um nicht das Gebrüll der herannahenden Löwen zu hören.

(Schluß folgt.)



Die Uffizigalerie in Braunschen Photographien.

Zwei Herzenswünsche hegten seit vielen Jahren alle, welche aus Neigung oder pflichtmäßig Photographien sammeln. Und dieses „alle“ bedeutet nicht einige wenige, sondern in der That alle Kunstforscher und Kunstfreunde. Mit Photographien gefüllte Mappen sind dem einen wie dem andern ein unentbehrlicher Hausrat geworden. Gewiß führt das Studium der Photographien das ästhetische Urteil zuweilen auf falsche Fährten; in unzähligen Fällen bieten sie aber doch das beste Hilfsmittel, um die Erinnerungen an Originalwerke sicher und klar festzuhalten und stilkritische Vergleichungen auf fester Grundlage anzustellen. Die beiden Herzenswünsche bezogen sich auf die Gründung einer Sammelstelle für Photographien, deren Verlag bekanntlich überaus zersplittert ist, und dann auf die Wiedergabe der italienischen Bilderschätze in einer ähnlich vollendeten Weise, deren sich die Gemälde nordischer Galerien bereits lange erfreuen. Beide Wünsche sind endlich in Erfüllung gegangen. Die Kunsthandlung Amsler & Ruthardt in Berlin hat ein umfassendes Lager von Originalphotographien eingerichtet und zur bequemen Benutzung desselben einen wissenschaftlichen Katalog erscheinen lassen. Der letztere ist bereits an dieser Stelle rühmlich angezeigt und nach Verdienst empfohlen worden. Wir wünschen, daß er recht weite Verbreitung finden und bald ergänzt werden möge. Wer jemals in der Lage war, insbesondere Photographien nach älteren nordischen, zumal deutschen Kunstwerken sammeln zu müssen und die Pein erfuhr, welche das Suchen nach der Adresse des Photographen, nach dem Formate, dem Preise der einzelnen Blätter verursachte, wird das Unternehmen Amslers & Ruthardts auf das wärmste begrüßen. So ist endlich der erste wichtige Schritt zu der so notwendigen Konzentration des Photographienhandels geschehen.

Auch der andere Wunsch wurde durch **Braun** in Dornach glänzend verkörpert. Wir leiden ja gewiß keinen Mangel an photographischen Aufnahmen italienischer Kunstwerke. Die unzähligen kleinen Blätter, so bequem auf Reisen herumzuführen, so handlich zum raschen Gebrauche, werden stets beliebt bleiben und auch künftig ihren Wert beibehalten. Die großen Aufnahmen ließen aber häufig, sowohl in Bezug auf den Farbenton wie auf die Dauerhaftigkeit manches zu wünschen übrig, konnten jedenfalls den Vergleich mit den Kunstblättern, welche Ad. Braun nach den Schätzen der Eremitage, der holländischen und englischen Galerien, zuletzt nach der Galerie Liechtenstein geliefert hat, nicht [illegible]. Da entschloß sich die Dornacher Kunstanstalt auch die drei Florentiner Galerien, jene in den Uffizien, [illegible] die anderen im Pittipalast und in der Akademie dem Kreise ihrer weltberühmten Publikationen einzuverleiben.

Von der auf 429 Blätter berechneten Uffizigalerie liegt die erste Lieferung vor. Die Vorzüge, welche das Braunsche Verfahren auszeichnen, außer der Schärfe und Klarheit der Wiedergabe das richtige Verhältnis der Farbenwerte zu einander, kommen auch hier zu voller Geltung. Es ist staunenswert, wie trefflich die zarte Milde Fiesole's, der breite Auftrag und die satten Farben der Venetianer in den Kohlendrucken herauskommen. Die Uffizigalerie beherbergt die Lieblinge der Kunstfreunde Europas, in der Tribuna reihen sich Perle an Perle. Wir dürfen hoffen, sie alle in kurzer Frist meisterhaft reproduzirt zu schauen und glauben dieser neuesten Publikation Brauns den glänzendsten Erfolg verbürgen zu können. Braun hat auch diesesmal die löbliche Sitte festgehalten, den Kunstblättern einen ausführlichen Text auf den Weg mitzugeben. Mit deren Abfassung wurde der Galerieinspektor Cesare Rigoni betraut, welcher im ersten Heft eine kurze Geschichte der Galerie und die Beschreibung von vierzig Gemälden uns bietet. Daß Rigoni konservativ verfährt, in der Taufe der Bilder die Überlieferungen ehrt, muß im ganzen gebilligt werden. Galeriekataloge und Galerietexte sind nicht der richtige Schauplatz für eine radikale Bilderkritik. Nur möchten wir empfehlen, die konservative Gesinnung nicht zu übertreiben und die Tradition trotz ihrer Ehrwürdigkeit dann zu opfern, wenn die neuere Forschung ganz zweifellose Thatsachen festgestellt hat.

A. Springer.

Bücherschau.

Die Kunst und das Schöne von Wilh. Koopmann. Kassel, A. Freyschmidt. 8.

|| Der Verfasser erörtert in dem originell ausgestatteten Schriftchen zunächst den Begriff des Schönen in der Kunst, ergeht sich in Betrachtungen über die künstlerische Freiheit im Schaffen und über die Gesetze des Stiles, streift die großen Renaissancemeister Lionardo, Michelangelo und Raffael und gelangt schließlich zu der Frage über den Wert der Kunst für den Menschen überhaupt und zu den Pflichten des Staates in Sachen der Kunst. Mit überzeugenden Worten tritt Koopmann für die Berücksichtigung der Kunst im Unterrichtswesen ein. „Von Jugend auf, sagt er, muß jedem einzelnen die Möglichkeit gegeben werden, daß das Schöne auf ihn einwirken könne. In jedem Schulraume muß das Kunstschöne zu finden sein; noch nie ist das so leicht gewesen, wie jetzt, wo die Vervielfältigung Vortreffliches leistet und ohne erhebliche Kosten das künstlerisch Vollkommene selbst den Dorfschulen zugänglich gemacht werden kann“ ꝛc. ꝛc. Zum Schlusse gedenkt der Verfasser der modernen Verirrungen in der Malerei, der Darstellung des Häßlichen um seiner selbst willen, und verweist die Künstler auf die ewig junge Lehrmeisterin des Schönen, die Natur. Das Schriftchen ist anziehend geschrieben und bei aller Knappheit klar und verständlich.

Zu dem Prachtwerke der Gebrüder Goncourt, welches im letzten Hefte der Zeitschrift, S. 181 ff. besprochen wurde, muß berichtigend nachgetragen werden, daß dasselbe auf einem älteren Buche der beiden Verfasser beruht. Verglichen mit der zweiten Ausgabe der „Histoire de la société française pendant la

révolution" (Paris, Dentu, 1851. 8°.), der einzigen früheren, welche uns im Augenblicke zugänglich ist, wurde der Text fast unverändert in die neue Bearbeitung aufgenommen. Nur die Einleitungssätze lauten anders, das Vorwort ist weggefallen, zahlreiche Anmerkungen mit Litteraturangaben wurden beigefügt, und vor allem hat sich der unscheinbare Oktavband ohne Bilderschmuck in einen reich mit Illustrationen und farbigen Tafeln ausgestatteten Quartanten von festlicher Erscheinung verwandelt. Da das Haus Quantin, in dessen Besitz das Werk neuerdings übergegangen, sich der Pflicht überhoben gefühlt hat, von diesem Umgestaltungsprozeß auf dem Titel oder in irgend einer sonstigen Form das Publikum zu verständigen, so nehmen wir die Klarstellung der Sache vor, um anderen die Täuschung zu ersparen, die uns selbst bereitet wurde.

= **Für Amateurphotographen.** Die Lechnersche Buchhandlung in Wien (Graben 31), giebt vom Mai d. J. an gelangen monatliche „Mitteilungen" heraus, welche außer den wichtigsten Neuigkeiten der Litteratur auch das Gebiet der Photographie und Kartographie berücksichtigen und speziell auf die immer größer werdende Zahl der Amateurphotographen berechnet sind. Es werden alle einschlägigen Publikationen verzeichnet und überdies kleinen Abhandlungen aus dem Gebiete der Photographie Raum gegeben, um die Fortschritte der Technik dem Publikum leicht zugänglich zu machen.

y. **Die Tracht der Kulturvölker Europas** behandelt A. v. Heyden in dem soeben erschienenen vierten Bande der Seemannschen kunstgewerblichen Handbücher. Der kundige Verfasser, welcher mit Feder und Zeichenstift an der Entstehung des Buches beteiligt war, giebt auf 256 Seiten eine klare und knappe Uebersicht der Wandlungen in Tracht und Mode von Homers Zeiten an bis zum Beginne des 19. Jahrhunderts. Im ersten Kapitel beschäftigt sich v. Heyden hauptsächlich mit der griechischen und römischen Kleidung, während die ägyptische, assyrische und etruskische nur gestreift werden. Das zweite Kapitel befaßt sich mit dem Mittelalter; zunächst wird die byzantinische Kleidung geschildert, dann die Zeit der Völkerwanderung bis zu den Karolingern behandelt. Alsdann folgt die Betrachtung der Kostüme während der Kreuzzüge, das bunte phantastische Gemisch der Kleiderformen im 14. und 15. Jahrhundert; dieselben werden bis zur französisch burgundischen Mode in Wort und Bild vorgeführt. Nachdem der Autor ein Bild der kriegerischen Ausrüstung des Mittelalters in einem besonderen Abschnitt entrollt, geht er zur Charakterisirung der Neuzeit über, welche er in sechs Abschnitten erledigt: das 16. Jahrhundert, die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts, die zweite Hälfte des 17. und das 18. Jahrhundert, die Revolution, die Bewaffnung der Neuzeit, die Tracht der Schotten und Iren. Ein Anhang über den geistlichen und weltlichen Ornat bildet den Schluß. Der Verfasser bemühte sich nicht nur, ein möglichst genaues und übersichtliches Bild dieses wichtigen Teiles der Kulturgeschichte auf kleinem Raum zu geben, er bringt auch dem Fachmann manches Neue und weicht auf Grund neuerer Forschungen hier und da von den üblichen Darstellungen in den großen Kostümwerken ab. Das mit 222 Abbildungen versehene Werk kostet 3,20 M., gebunden in Leinwand 4 M. Das Buch darf seiner übersichtlichen Gestaltung und klaren Darstellung wegen um so mehr willkommen geheißen werden, als es ein solches brauchbares Kompendium über die Kostüme bisher noch nicht gab.

Neue Kunstblätter und Bilderwerke.

x. **Von Bernhard Mannfeld** ist soeben eine neue große Architekturradirung erschienen, welche den Dom zu Aachen darstellt. Man kann wohl sagen, daß die Aufgabe eine der schwierigsten ist, die der Künstler sich bisher gestellt hat. Das unregelmäßige Gemisch von einzelnen Teilen, aus denen sich das Gebäude zusammensetzt, so wiederzugeben, daß es deutlich und klar sich dem Auge darbietet, erforderte ein gut geschultes Auge und eine sehr geübte Hand. Wiederum ist hier wie bei den früheren Blättern Mannfelds die vordere Partie des Bildes kräftig gehalten, die weiter entfernt liegenden sind in helleres Licht gesetzt und heben sich wirksam von dem dunklen gotischen Chor ab. Licht und Schatten mußten bei den vielen architektonischen Anhängseln sehr sorgfältig verteilt und abgewogen werden, sollte nicht der Eindruck des Ganzen wirr erscheinen. Die Behandlung des Mauerwerks, der Staffage und des Himmels ist mit gewohntem Fleiße und großem künstlerischen Geschick durchgeführt, der Druck des uns in Remarqueabzug vorliegenden Blattes tadellos. Trotz der trüben Regenstimmung, womit der Künstler seinen Gegenstand umgiebt, macht das Blatt jenen warmen, satten Eindruck, den man schon von früheren Leistungen Mannfelds her gewohnt ist. Um seiner wohlthuenden Weichheit willen, die nie ins Weichliche fällt, sind diese großen Radirungen zum Zimmerschmuck vor allem geeignet. Sie büßen auch bei wiederholter Betrachtung von ihrem Reiz nichts ein, da der Künstler es versteht, seine Objekte in harmonischer malerischer Stimmung erscheinen zu lassen. Bildgröße 15:58 cm Hochformat. Preise: Künstlerdruck 200 M. Remarquedruck 100 M. (japanisches Papier). Vor der Schrift (chinesisches Papier) 10 M. Mit der Schrift (desgl.) 20 M.

. **Prof. J. Langl in Wien** hat seine bei Ed. Hölzel daselbst erschienenen „Bilder zur Geschichte" soeben um ein in Doppelformat (200×56 cm) gehaltenes Panorama des Forum Romanum bereichert, auf welchem die jetzt völlig bloßgelegten Teile gegen den Palatin und die Velia hin, das Vestaheiligtum und die Umgebung des Tempels des Antoninus und der Faustina zu übersichtlicher Darstellung gelangen. Der Standpunkt ist in der Nähe des Titusbogens angenommen, so daß die ganze weite Ruinenstätte von der Kirche S. Maria Liberatrice bis zum Faustinatempel, mit dem Kapitol in der Mitte, vor unsern Augen liegt. Das Blatt bietet in seiner präzisen Ausführung für das Studium der Topographie des alten Rom einen trefflichen Behelf und wird, wie die übrigen weit verbreiteten Tafeln des Langlschen Werkes, gewiß namentlich in Lehrerkreisen viele Freunde finden.

Kunstunterricht und Kunstpflege.

- tt. **Karlsruhe.** Unsere Stadtverwaltung hat den Beschluß gefaßt, dem zur Zeit nach dem Entwurfe und unter der Leitung von Oberbaurat Prof. Lang in Ausführung begriffenen Malerateliershause einen vierten Stock aufzusetzen. Dieser soll an die hiesige Malerinnenschule mietweise zur Benutzung übergeben werden, während die drei unteren Geschosse an einzelne selbständige Künstler vom Oktober dieses Jahres ab vermietet werden.

Ausgrabungen und Funde.

= tt. **In Hirsau** fand man bei den Ruinen der Benediktinerabteikirche zu St. Peter und Paul eine ausgebaute Concha, von deren Vorhandensein bisher niemand eine Ahnung hatte. Bis jetzt galt die 1083 gegründete Anlage des Abtes Wilhelm als eine kreuzförmige dreischiffige Pfeilerbasilika mit geradem Chorabschluß. Die Erdarbeiten für die Fundamente eines nächst der Klosterkirche neu zu erbauenden evangelischen Gotteshauses gaben Anlaß zu der erwähnten Entdeckung.

Konkurrenzen.

H. A. L. **Preisbewerbung.** Die von dem Verlag des in Dresden erscheinenden Universums (Alfred Hauschild) ausgeschriebene Preisbewerbung hat das erwartete Ergebnis nicht gehabt, indem die Preisrichter den ersten Preis in der Höhe von 700 Mark für zwei Blätter in farbiger Ausführung keinem der Einsender zuerkennen konnten. Dagegen kamen zwei Preise von je 200 Mark für zwei grau in grau ausgeführte Bilder zur Verteilung. Den ersten erhielt der Maler Wilhelm Kuhnert in Berlin für sein Bild: „Amme der Wüstenkönige im zoologischen Garten zu Berlin", den zweiten der Maler R. Starke in Naumburg a. S. für das Bild: „Skatabend". Von den übrigen eingegangenen Bildern (grau in grau) sollen noch mehrere von der Verlagshandlung käuflich erworben werden.

x. **Der Ausschuß für das Kaiser-Wilhelm-Denkmal in Düsseldorf** hat eine Wettbewerbung ausgeschrieben. Kaiser Wilhelm soll als Reiterstandbild oder in anderer würdiger Auffassung dargestellt werden, ausgeführt in Bronze, der Sockel von polirtem Granit. Die verfügbare Summe für die Herstellung des Denkmals beträgt 200000 M. Es sollen

fünf Preise ausgesetzt werden, ein erster von 4000 M., der zweite von 3000 M. und ein dritter, vierter und fünfter von je 1000 M. Die Verleihung des ersten Preises soll indessen nicht die Ausführung bedingen. Die Einlieferungsfrist für die plastisch auszuführenden Entwürfe (Gesamtskizze in einem Achtel, Hauptfigur in einem Drittel der Naturgröße) erstreckt sich bis bis zum 1. Dezember dieses Jahres.

Sammlungen und Ausstellungen.

— **Hamburgische Gewerbe- und Industrieausstellung 1889.** In Verbindung mit der Ausstellung wird eine Verlosung veranstaltet. Es kommen 300000 Lose zum Preise von einer Mark für das Stück zur Ausgabe und die Hälfte des vollen Ertrages, also 150000 M. wird auf den Ankauf der Gewinne verwandt. Dem soeben veröffentlichten Gewinnplan entnehmen wir folgende weitere Einzelheiten: Die Gewinne werden bestehen in gewerblichen Erzeugnissen aller Art und in Kunstwerken. An der Spitze stehen sieben Hauptgewinne im Werte von 15000, 10000, 7500, 5000, 4000, 3000 und 2000 M. Es folgen zwölf Gewinne, die sich von 1000 bis zu 600 M., dreißig, die sich von 500 bis 250 M. Wert abstufen, zehn zu 200 M., hundert zu 100 M., einhundertundfünfzig zu 50 M. Den Schluß bilden 3691 Gewinne im Gesamtwerte von 64100 M. Der Ankauf geschieht durch das Komitee, welches zur Beurteilung der Preiswürdigkeit durch Sachverständige unterstützt wird. Die Ziehung findet statt am 29. und 30. Oktober, eventuell wird sie auf einen Monat nach Schluß der Ausstellung verschoben. Die Veröffentlichung der Gewinnnummern erfolgt dann durch offizielle Ziehungslisten.

H. A. L. **Rembrandt Ausstellung in Dresden.** Die königl. Hofkunsthandlung von Ernst Arnold in Dresden, deren frühere Raffael und Leonardo da Vinci Ausstellungen bei den hiesigen Kunstfreunden noch im guten Andenken stehen, veranstaltet gegenwärtig eine Rembrandt-Ausstellung, welche aus Photographien nach fast sämtlichen bekannten Gemälden und Zeichnungen des Meisters besteht.

z — **Eine Kunstausstellung in Amsterdam** findet vom 2. September bis 7. Oktober d. J. statt, und soll sich auf die Gebiete der Malerei, Bildnerei, Kupferstechkunst und Lithographie erstrecken; auch Baupläne und Handzeichnungen werden angenommen. Die Uebersendung der Kunstwerke hat zwischen dem 1. und 10. August zu geschehen und kann unfrankirt erfolgen. Die Einsender erhalten ihre Werke, so weit sie nicht verkauft sind, unfrankirt und unversichert zurück. Als Preise sind sechs goldene Medaillen ausgesetzt.

Die Petition des Vereins Berliner Künstler, in welcher die zuständigen Behörden ersucht worden waren, die diesjährige akademische Ausstellung gänzlich ausfallen zu lassen, resp. sie zum Frühjahr zu verschieben, ist abschlägig beschieden worden. Die Eröffnung der Kunstausstellung findet also am 1. September statt.

Denkmäler.

x **Gabelsberger-Denkmal in München.** Das Komitee für das Gabelsberger Denkmal hat seinen zehnten Rechenschaftsbericht versandt. Aus demselben geht hervor, daß mit dem Bildhauer Syrius Eberle in München ein Vertrag geschlossen wurde, demzufolge das Gußmodell bis zum 1. Okt. vollendet sein soll. Es ist somit sichere Aussicht vorhanden, daß das Denkmal in Jahresfrist zur Aufstellung fertig werden wird. Die Sammlungskasse weist einen Bestand von nahezu 33000 M. auf.

x. — **Gebrüder-Grimm Denkmal in Hanau.** Auf eine ministerielle Anfrage hat der technische Ausschuß einen Bericht erstattet, worin einer weitverbreiteten Abneigung gegen den von den Preisrichtern zur Ausführung empfohlenen Wieseschen Entwurf Ausdruck gegeben und dem Entwurf Eberle's in München das Wort geredet wird. Ganz besonders wird die zu geräuschvolle Auffassung der beiden Hauptfiguren getadelt. Man hat überdies ein Gutachten des Professors Hermann Grimm eingeholt, welcher sich ebenfalls gegen die Wiesesche Auffassung erklärt und u. a. bemerkt: „Der Schwerpunkt der Wirksamkeit der Brüder lag nicht in ihrer öffentlichen Thätigkeit als Universitätslehrer, sondern in ihrer Arbeit innerhalb der Wände ihrer neben einander liegenden Studirstuben. Ihre Erscheinung war die ehrfurchtgebietender alter Männer, die ein einsamer Gedankenarbeit zugewandtes Leben führen. Jakob würde nie so dagestanden, Wilhelm nie so dagesessen haben. Beide Gestalten machen mir, so betrachtet, einen ganz fremden Eindruck."

H. A. L. **Das Schillingsche König Johann-Denkmal** ist von der Bierlingschen Gießerei zu Dresden im Guß vollendet worden, so daß mit seiner Aufstellung auf dem Theaterplatz demnächst begonnen werden kann.

Vermischte Nachrichten.

— tt. **Aus Ulm.** Der Münsterbauetat ist kürzlich genehmigt worden und beziffert sich auf 196000 Mark. Das Baugerüst des Turmes wird dieses Jahr noch um 20 m erhöht, im ganzen dann 111 m hoch sein. Infolge der ungünstigen Witterung des vorigen Jahres konnten die Bauarbeiten nur langsam voranschreiten, immerhin nimmt man die Vollendung des ganzen Turmes für Juni 1890 in sichere Aussicht.

nn. **Eggersstiftung in Berlin.** Das für das Jahr 1889—1890 vorgesehene Stipendium im Betrage von 500 M. ist dem Bildhauer W. Wandschneider aus Mecklenburg zur Fortsetzung seiner Studien zuerkannt worden. Bei der Vergebung des nächstjährigen Stipendiums wird zunächst ein Kunsthistoriker berücksichtigt werden. (Vergl. die Anzeige in der heutigen Nummer d. Bl.)

x. **Die Petroleummalerei** oder vielmehr die Verwendung des Steinöls als Bindemittel für Malerfarben zieht in jüngster Zeit wieder die Aufmerksamkeit auf sich, nachdem die erste Anregung, welche der Landschaftsmaler H. Ludwig in Rom (vergl. Zeitschr. f. bild. Kunst, 7. Jahrg. S. 317) zu dieser Neuerung gegeben hatte, bisher ohne Nachfolge geblieben war. Die Ludwigsche Erfindung beruht darauf, daß den Farben ein Teil des Terpentinöls, welches bisher das alleinige Bindemittel bildete, auf chemische Weise entzogen und dafür Petroleum in Verbindung mit Bernsteinlack zugesetzt wird. Die Vorteile dieser neuen Maltechnik bestehen angeblich in einer größeren Leuchtkraft der Farben und in der besseren Erhaltung der Malerei in ihrer ursprünglichen Frische. Um nun eine genaue Kenntnis des Verfahrens zu erlangen und dessen praktischen Wert festzustellen, wird sich auf Veranlassung des preußischen Kultusministers von Goßler demnächst ein Schüler von O. Knille mit Staatsunterstützung nach Rom begeben. Die von diesem gemachten Erfahrungen sollen dann, sofern sie ein positives Ergebnis haben, im Interesse der Kunstübung veröffentlicht werden.

Kuriosum. In Schwaben glaubt jemand eine alte Darstellung von je einer klugen und thörichten Jungfrau in zwei der ehemaligen Dursch'schen Sammlung angehörigen, jetzt in der Rottweiler Lorenzkapelle befindlichen Holzfiguren aus dem 15. Jahrh (Nr. 6 und 8 des Kataloges) entdeckt zu haben, welche Dursch selbst seinerzeit für unter dem Kreuze Christi gestandene Frauen und Teile einer Kreuzigungsgruppe erklärte. Es hält schwer zu begreifen, wie man angesichts dieser beiden alten Statuen und gegenüber der treffenden einfachen Bestimmung des gewiegten Sachverständigen Dursch zu einer anderen, vollends aber zu einer — gelinde ausgedrückt — so absurden Erklärung, in diesen beiden Frauen je eine kluge und thörichte Jungfrau zu finden, kommen kann! Doch Näheres s. in dem Artikel im (Rottenburger) Archiv f. christl. Kunst, Nr. 4, S. 39 ff.: „Ueber mittelalterliche Holzskulpturen aus Oberschwaben". B.

Kunst- und Gewerbevereine.

S. **Archäologische Gesellschaft in Berlin.** Aprilsitzung. Herr Puchstein sprach über das Götterpersonal in der pergamenischen Gigantomachie, welches sich ursprünglich auf 60 Figuren belief. Diese waren nach einem einheitlichen Plan zusammengestellt und, soweit es möglich war, genealogisch geordnet. Auf der Nordseite kämpfte die Nacht mit den Sternbildern gegen die Giganten, auf der Südseite die Göttin des Tages mit den großen Himmelsgestirnen, auf der Ostseite die Gottheiten des Olymp, auf der Westseite, durch die Treppe getrennt, die der Erde und des Wassers

Mit letzteren begann auf der linken Treppenwange die Reihe: Okeanos, Thetys, Doris, Nereus, Amphitrite, Triton; Poseidon (Nordseite), die Graen, Gorgonen, Nyx zwischen den Erinnyen und Sternbildern, Dione, Eros und Aphrodite; Ares (Ostseite), Zeus zwischen Athena und Herakles, bei Athena Nike und Ge, die Mutter der Giganten; Hera, Hebe, Hephästos, Demeter, die Mören, Leto zwischen Apollo und Artemis, Hekate; Asteria (Südseite), Phoebe, Themis, Uranos, Aither, Hemera, Theia mit ihren Kindern Eos, Helios, Selene, die Kabiren, Kybele mit Adrasteia (?); Rhea (Westseite), Dionysos mit den Satyrn und Hermes mit den Nymphen. Diese Götterzusammenstellung beruht im wesentlichen auf der hesiodeischen Theogonie, einerseits erweitert durch Gottheiten lokaler Kulte, andererseits verkürzt um Gottheiten, die ihrem Wesen nach mit dem Gigantenkampfe nichts zu thun haben. — Herr G. Hirschfeld-Königsberg führte den von Herrn Conze vorgelegten zweiten Band der Lykischen Reisen noch mit einigen Worten ein und machte besonders auf die Beobachtungen Dr. v. Luschans aufmerksam, welche eine früher von L. Roß vertretene Ansicht bestätigen, wonach die Bevölkerung Kleinasiens trotz allen Wechsels von Namen und Glauben seit uralter Zeit dieselbe geblieben sei. Darauf besprach er im Anschluß an den zweiten Band von Naukratis die Entwickelung des ionischen Alphabets. Er hält die Gleichsetzung des drei- und vierstrichigen Sigma für irrtümlich und nahm für das erste das phönizische Tsade, für das zweite das Schin als Urform an. Spätestens im 8. Jahrhundert v. Chr. hätte sich so innerhalb der ionischen Schreibweise eine Tsadegruppe und eine Schingruppe von einander geschieden, die längere Zeit nebeneinander bestanden. Milet fügte dann, spätestens im 7. Jahrhundert, dem Alphabet das Omega hinzu, und was bisher ionisches Alphabet heiße, sei zunächst milesisch gewesen. Die Epigraphik stehe dann auch nicht mehr im Wege, Fundstücke von Naukratis bis ins 7. Jahrhundert hinaufzurücken; in dieses gehören aber auch die Inschriften von Abu Simbel. — Herr Furtwängler legte eine Reihe neu erschienener Schriften und Photographien vor, um daran Bemerkungen über verschiedene Fragen der griechischen Kunstgeschichte und Mythologie zu knüpfen. In Montelius' Abhandlung über die Bronzewaffen und -Geräte in Aegypten findet sich zum erstenmal der Dolch aus dem Grabe Aahötep veröffentlicht, welcher namentlich in der Darstellung des rennenden Löwen den eingelegten mykenischen Schwertern aufs nächste verwandt ist. Die von Löschke im letzten Dorpater Programm besprochene Unterweltsdarstellung eines Sarkophags aus Klazomenä zeigt den Verstorbenen, in jeder Hand einen Hahn, zwischen zwei freundlich an ihm hinaufspringenden Hunden, Tiere, die auch nach persischem Glauben die Seele auf dem Wege zur Unterwelt vor bösen Dämonen schützen. Der Verstorbene ist Herr der Hunde, sowie der Herrscher der Unterwelt ursprünglich als Herr zweier Hunde gedacht und dargestellt wurde. Die vatikanische Statue des singend mit der Kithara einherschreitenden Apollo ist in A. Hoffmanns Abhandlung im Philologus „Apollo Kitharödos" nach Ansicht des Vortragenden überzeugend als eine Kopie nach Skopas gegen Overbeck verteidigt worden. Derselbe Gelehrte hat dargethan, daß von der Stroganoffschen Bronzereplik des Apollo im Belvedere der Arm mit dem angeblichen Aegisreste nicht zu einem Apollo, sondern zu einem Hermes gehöre und die Hand keine Aegis, sondern einen Beutel halte. Eine Hermesstatue in Florenz (Dütschke, Uffizien 89), die der Vortragende in einer Photographie vorlegen konnte, erklärte er für eine Kopie nach einem Werke des Praxiteles oder eines diesem sehr nahe stehenden Künstlers. Zum Schluß kam er noch einmal auf den eleusinischen Kopf zu sprechen, den Benndorf und er unabhängig von einander als den Eubuleus des Praxiteles angesprochen haben, und wies darauf hin, daß dieser nicht zu einer Statue gehören könne, sondern eine Büste war, bestimmt zum Einlassen in einen Altartisch oder eine Aedicula, wie z. B. Dioskurenbüsten auf einem Altartische auf Münzen von Mantinea aus dem 4. Jahrhundert vorkommen. — Herr Böhlau sprach über den Heros Butes, eine Gestalt des Kreises des Poseidon, und gab eine neue Deutung des obersten Streifens der Françoisvase, in welchem er den Chortanz des Theseus verbunden mit dem ans Land schwimmenden Butes erkannte.

Vom Kunstmarkt.

x. **Bei J. M. Heberle** in Köln gelangen vom 27. bis 29. Mai drei bedeutende Gemäldesammlungen, bestehend in Werken niederländischer, italienischer und deutscher Meister des 15. bis 18. Jahrhunderts, sowie moderner Künstler zur Versteigerung. Es sind die Sammlungen des Herrn Karl Pagenstecher in Elberfeld, des verstorbenen Kommerzienrat Fedor Zschille in Dresden, sowie des Freiherrn von Fechenbach zu Laudenbach a. M., denen sich noch eine Kollektion von Gemälden aus Privatbesitz anschließt. Die drei mit vielen Lichtdrucken versehenen Kataloge weisen zusammen 319 Gemälde auf. Das größte Kontingent stellen niederländische Maler wie die Ruysdael, van Goyen, Weenix, Fyt, Teniers, Brouwer und vlämische wie A. v. Dyck, B. v. Orley. Hervorragend ist ein Altar von Dirk Bouts und ein Tizian, interessant ein kleines dem Raffael zugeschriebenes Bild. Auch einige moderne Meister finden sich unter der Sammlung.

Entgegnung.

In Nr. 24 dieser Zeitschrift, die mir leider erst jetzt unter die Hand kam, unterzieht Herr Jaro Springer meine Monographie über G. F. Schmidt einer Besprechung, auf die ich einiges zu erwidern mich gezwungen fühle. Erstens wird mir vorgeworfen, daß ich die Reihenfolge, die Jacobi bei Aufzählung der Stiche befolgte, ohne hinreichenden Grund verlassen habe. Auf S. 32 habe ich den Grund meines Verfahrens deutlich angegeben; wenn er Herrn Springer nicht einleuchtet, so bin ich daran unschuldig, beharre aber mit aller Entschiedenheit bei meiner Begründung. — Unbekümmert um die verschiedene Technik bin ich keineswegs gewesen; denn bei jedem radirten Blatte ist dieses genau angegeben. Vielleicht wird es der Kritiker nicht so schwer finden, die nicht als Radirungen bezeichneten Blätter für Grabstichelarbeiten zu nehmen. Die Nummern des Jacobi sind überall in Parenthese angegeben. Was die nicht erreichte Vollständigkeit (der Abdruckszustände) anbelangt, so möge mir Herr Springer einen Katalog von Bartsch bis auf die Gegenwart nennen, der das Werk eines lange verstorbenen Künstlers bringt und nicht in der Folge Ergänzungen, Berichtigungen etc. erfahren hätte. Ja, hätte man die ganzen Auflagen der Blätter eines Künstlers vor sich, da wäre die Arbeit leicht! Möge unser Kritikus der Worte Heineckens eingedenk sein: „Ein Mensch hat nicht Alles gesehen, Ein Mensch kann nicht Alles wissen." Auch Amslers Katalog ist noch nicht vollständig. Der gute Rat, den mir Herr Springer zu erteilen für gut findet, war durchaus überflüssig; er hätte einfach die S. 31 meiner Vorrede durchlesen sollen, dann wäre sein Vorwurf unnötig geworden. Meine Kollektaneen aus dem Berliner Kabinet datiren seit 1869: damals wird Herr Springer noch keine Idee von der Existenz eines Schmidt gehabt haben. Vor der Drucklegung wurde mein Manuskript nachmals an Ort und Stelle verglichen. Einen speziellen Fehler hat mir der Kritiker nicht nachgewiesen. Belehren mag ich den Assistenten des Kupferstichkabinets nicht; aber den guten Rat will ich ihm geben, wenn er wieder kritisiren will, möge er sich seinen gelehrten Vater zum Muster nehmen und das Buch früher ordentlich durchlesen.

J. E. Wessely.

Zeitschriften.

Japanischer Formenschatz. Heft 10.

Text: Die Schwerter. — Das Katana. Von Philippe Burty. — Bildtafeln ausserhalb des Textes: Hängevase aus Awatathon. — Zwei Skizzen: Kranich und Eichhörnchen von Tashibana Morikuni. — Vögel und Pflanzen, Shiyo-Schule. — Tauben auf zerbrochenen Ziegeln, Hizenporzellan. — Fischer, von Kuniyoshi. — Tiger, Kakemono von Ganku. — Kunstgewerbliches Vorbild: Schmetterlinge und Blumen. — Teil eines Gewandes aus broschirter Seide, 19. Jahrh. — Bronzevase, 18. Jahrh..

Allgemeine Kunstchronik. Nr. 10.

Bildhauerei im Künstlerhause. Von J. Folnesics. — Oelbilder im Künstlerhause. Von G. Ramberg. (Mit Abbild.)

Die Kunst für Alle. Heft 16.

Plauderei über japanische Malereien. Von H. E. v. Berlepsch. — Beilagen: Passini: Viatikum. — Ch. St. Reinhart: In Erwartung. — Bernatzik: Vision des heil. Bernhard. — Andr. Achenbach: Marine.

Bekanntmachung.

Zum 1. April 1890 hat die **Friedrich Eggers-Stiftung** zur Förderung der Künste und Kunstwissenschaften in Berlin Stipendien nach Maßgabe folgender Paragraphen ihres Statuts zu vergeben:

§ 1. Der Zweck der Stiftung ist, zur Förderung der Kunst und Kunstwissenschaften beizutragen.

§ 2. Dieser Zweck (§ 1) soll erreicht werden durch Verleihung von Stipendien an solche, welche eine Kunst, eine kunstverwandte Technik oder Kunstwissenschaften erlernen oder betreiben, und zwar unter folgenden näheren Bestimmungen: a. Der Stipendiat soll wenigstens ein Jahr auf der königlichen Kunst- oder Bau- oder Gewerbeakademie, oder Universität zu Berlin studirt haben. b. Er soll sich durch eine hervorragende, nach seinen Leistungen auf seinem Berufsgebiete zu beurteilende Begabung auszeichnen. c. Bei völliger Gleichberechtigung von Konkurrenten sollen Mecklenburger einen Vorzug erhalten. —

§ 4. Für die spezielle Verwendung des Stipendiums seitens des Stipendiaten ist in jedem besonderen Falle besondere Bestimmung zu treffen (beispielsweise zu einer Reise, zur Beschaffung anderweitiger Bildungs- und Unterrichtsmittel, zur Herausgabe kunstwissenschaftlicher oder Herstellung künstlerischer, namentlich monumentaler oder kunsttechnischer Werke u. s. w.) und dem Stipendiaten die bestimmte Verwendung aufzuerlegen.

§ 5. Der Minimalsatz eines Jahresstipendiums soll 500 Mark betragen. Die Verleihung eines Stipendiums an einen und denselben Stipendiaten für mehrere Jahre, sowie Verleihung mehrerer Stipendien in demselben Jahre an verschiedene Stipendiaten ist zulässig.

§ 6. Bei der Verleihung von Stipendien ist in erster Linie ein Wechsel dahin zu beobachten, daß nach einander 1) ein Kunstgelehrter, 2) ein Architekt, 3) ein Bildhauer, 4) ein Maler, 5) ein Kunstgewerbe Beflissener zum Bezug eines Stipendiums gelangt.

Geeignete Bewerber werden hierdurch aufgefordert, unter Bescheinigung ihrer Qualifikation ihre Anträge bis zum **1. Februar 1890** bei einem der Mitglieder des unterzeichneten Kuratoriums der Stiftung einzureichen. Die Bewerbungen werden bei der gegenwärtigen Verleihung in nachstehender Reihenfolge der § 6 (oben) angegebenen Kategorien berücksichtigt: in erster Linie Nr. 1, und dann folgend Nr. 4, 2, 5, 3.

Berlin, den 11. Mai 1889.

Das Kuratorium der Friedrich Eggers-Stiftung zur Förderung der Künste und Kunstwissenschaften.

Prof. Dr. **M. Lazarus**, Vorsitzender, NW. Königsplatz 5 p.

F. Schwechten, Baurat, W. Lützowstraße 68 III.

Dr. **K. Zöllner**, Geh. Regierungsrat, W. Matthäikirchstraße 10 III.

Heinrich Seidel, Schriftsteller, W. Am Karlsbade 11 I.

Dr. **Karl Eggers**, Senator a. D., W. Am Karlsbade 11 p.

Verlag von A. Freyschmidt, kgl. Hofbuchhandlung in Kassel

Die Kunst und das Schöne

von

Wilhelm Koopmann.

— Preis 1 M. 60 Pf. —

Soeben gelangte zur Ausgabe:

Der Dom zu Aachen.

Originalradirung von

Bernhard Mannfeld.

Bildgröße 65:47 cm, Blattgröße 95:74 cm.

An **Frühdrucken** wurden hiervon unter **Kontrolle des Deutschen Kunstverlegervereins** hergestellt und abgestempelt:

1) **mit Marke und vom Künstler unterzeichnet**
 a) 42 auf Pergament à **200** Mark
 b) 42 auf japanischem Papier à **100** Mark.
2) **49 vor der Schrift** à **40** Mark.

Drucke mit der Schrift kosten **20** Mark.

Ueber die früheren Mannfeldschen Radirungen meines Verlages, darunter die Gegenstücke zu Aachen: „**Dom zu Erfurt**", „**Rathaus zu Breslau**", „**Lange Markt zu Danzig**", stehen illustrirte Prospekte gratis zu Diensten.

Zu beziehen durch jede Kunsthandlung. Verlag von **Raimund Mitscher, Berlin S.** 14 Neu-Kölln a. W. 10.

Grosse

Kölner Gemälde-Auktion.

1) Die berühmte und **bekannte Gemälde-Galerie** des verstorbenen Herrn Geheimr. **Fedor Zschille** in **Dresden.**

2) Die **Gemälde-Sammlung** des Herrn **Carl Pagenstecher** in **Elberfeld.**

3) **Ausgewählte Gemälde** aus dem **Freiherrlich von Fechenbach**'schen Schlosse zu **Laudenbach a. Main** und einer andern Sammlung, einer Liquidationsmasse angehörend. **Hervorragende Original-Arbeiten älterer und neuerer Meister aller Schulen in ausgesuchten Qualitäten.** 319 Nummern.

Versteigerung

zu Köln den 27. bis 29. Mai 1889.

Kataloge mit 47 Phototypien sind à 12 Mark zu haben.

J. M. Heberle
H. Lempertz & Söhne
in Köln.



Tanagra-Figuren.

Katalog mit 20 Illustrationen dieser „köstlichsten Publicationen des Kunsthandels" versendet gratis und franco

Fritz Gurlitt,
Kunsthandlung.
Berlin W.,
29 Behrenstrasse.

Kunsthandlung Hugo Grosser in Leipzig.
Vertretung und Musterlager von
Ad. Braun & Co., Phot. Anstalt in Dornach.

Unentbehrlich für jeden

Kunstgewerbebeflissenen

ist das bei E. A. Seemann in Leipzig erschienene:

Handbuch der Ornamentik

von Franz Sales **Meyer**, 38 Bogen mit über 3000 Abbildungen.
9 Mark, geb. 10 Mark 50 Pf.

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig.

Anton Springer,

Raffael und Michelangelo.

Zweite, verbesserte und vermehrte Auflage in 2 Bänden gr. 8. Mit vielen Illustrationen. 2 Bände engl. kart. M. 21. in Halbfranzband M. 26. —.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers **E. A. Seemann.** — Druck von August Pries in Leipzig.

24. Jahrgang. 1888/89.

Kunstchronik

Nr. 34. 30. Mai.

Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

Herausgeber:

Carl v. Lützow und Arthur Pabst

Wien, Theresianumgasse 25. — Köln, Kaiser Wilhelmsring 22a.

Expedition:

Leipzig: E. A. Seemann, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. Kühl, Jägerstr. 73.

Die Kunstchronik erscheint von Oktober bis Ende Juni wöchentlich, im Juli, August und September nur aller 14 Tage und kostet in Verbindung mit dem Kunstgewerbeblatt halbjährlich 6 Mark, ohne dasselbe ganzjährlich 8 Mark. — Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

Rückblick auf die Kunstausstellungen in Kopenhagen im Sommer 1888.

(Schluß.)

Mit Bache stehen unter den Tiermalern in erster Reihe der eben genannte Irminger, Therkildsen, Petersen-Mols und Philipsen. Der letztere zeichnet sich besonders durch elegante Technik und meisterhafte Durchführung der Lufttöne aus, seine Fernen sind oftmals von seltenster Schönheit. Mols hat in einem sehr großen Bilde, „Die Rübenlese“, zwei prächtige Zugochsen mit vorzüglichem Glück geschildert.

Unter den Landschaften und Seebildern der Ausstellung war viel Gutes, wenig aber, von den früher erwähnten Arbeiten Kyhns abgesehen, das als eigentlich Meisterhaftes oder Neues bezeichnet werden darf. Eines der vorzüglichsten Landschaftsbilder ist der von dem trefflichen Porträtisten Jerndorff herrührende „Herbstabend“. Die Waldinterieurs von Brendekilde wirken durch eigentümliche Unschuld und Frische. Th. Niß und Siegward Hansen brachten prächtige Winterbilder, der erstere auch eine Marine von außerordentlicher Kraft der Wellenbewegung; die Seebilder Carl Lochers sind großartig und so frisch in der Farbe, daß man ihnen gegenüber die herbe Seeluft einzuatmen glaubt. Gute Architekturgemälde lieferten Heinrich und J. Th. Hansen. Ein kleines Interieur von L. Kabell ragte über alle ähnlichen Leistungen der Ausstellung weit empor. Hier ist das Sonnenlicht, welches durch die kleinen Fenster eines bescheidenen Schlafzimmers hineinfällt, in einem so glücklichen Augenblicke von dem Künstler festgezaubert, daß man kaum bei Meistern wie P. de Hooghe und van der Meer etwas in seiner Art Entzückenderes wird finden können.

Die dänischen Bildhauer leisteten für die Ausstellung viel Hübsches und Tüchtiges, teils unter dem Einflusse von Thorwaldsen und dem älteren Bissen, teils von neueren mehr realistischen Richtungen beeinflußt — so der Diskuswerfer und die kleine Bronzestatuette des Dichters Bellmann von Hasselriis, die kleine Näherin von Fräulein Kondrup, Aarsleffs „Der verlorene Sohn“ und sein Relief „Riesenkinder“. L. Jensens' kräftig aufgebaute Kolossalgruppe „Ein Kelte mit einem Auerochsen im Kampfe“ und verschiedene Porträtbüsten von Thod Christensen, von dem neuerdings verstorbenen alten Maler J. Roed u. a. — Wenig Hervorragendes wird man jedoch auf diesem Gebiete bemerkt haben. Am höchsten stehen die Statuen Saabyes und Wilhelm Bissens. Des ersteren „Susanna vor dem Gerichte“ giebt ein schönes Bild der beleidigten Unschuld, Bissens „Vasenmalerin“ und seine „Danaide“ sind Statuen von edelster Haltung. Die letztere zumal durch den Ausdruck hoffnungsloser Verzweiflung ergreifend. Außerdem verdient noch „Der Reiter“ Erwähnung, ein nackter Knabe auf einem Pferde reitend, das sich durch treffliche Modellirung auszeichnet. — Eine ganz eigentümliche Stelle nahmen die keramischen Kunstwerke in der dänischen Abteilung ein. Es waren meistens Schüsseln und andere Geräte, alle aus einfachem Thon verfertigt und dann mit modellirten oder aufgemalten Gestalten von Men=

schen, Tieren u. s. w. dekorirt. Unter diesen Sachen, die meistens von den Malern J. u. N. Skovgaard und Philipsen sowie vom Architekten Bindesböll herrühren, findet sich manches, das in Schönheit der Form sowohl als auch in Feinheit der Farbenharmonie den guten Majoliken der Renaissance wenig nachgiebt. Frau Ida Hansen hat mit ihren nach der Natur angefertigten Stickereien von Blumen Resultate erreicht, welche die Mehrzahl der Blumenmaler weit hinter sich lassen. Man hat es hier mit etwas wirklich Phänomenalem zu thun.

Mit den Leistungen der dänischen Künstler verträgt dasjenige, welches von den Malern und Bildhauern der übrigen nordischen Länder diesmal ausgestellt war, weder quantitativ noch qualitativ einen Vergleich. Von den schwedischen Malern waren die beiden bedeutendsten, der Graf von Rosen und Professor G. Hellquist, leider nur dürftig vertreten; der erstere hatte jedoch ein ausdrucksvolles und prächtig modellirtes Mannsporträt ausgestellt. Von Hellquist sah man „Luthers Ankunft auf der Wartburg", eine tüchtige, obschon etwas theatralische Komposition, schön gezeichnet, in der Färbung aber trocken und körperlos. Sehr lebensvoll sind in der „Halle in Venedig" von O. Björk die verschiedenen Typen aufgefaßt; Cederströms „Salvationsarmy" — eine Frau predigt in einer Schenke den Gästen vor — martirt mit ergreifender Gewalt die Stimmungen der Anhörenden und thut sich durch Frische des Vortrags hervor; gute Porträts sah man von Perséus (König Oskar II., Richard Bergh und Jungstedt, außerdem von Lindström, Kreuger, Stanberg, Resenberg, Krumlinde, Schultzberg, dem trefflichen Aquarellisten Zorn und anderen. Von den schwedischen Skulpturen erhob sich nur weniges über das ganz Alltägliche; tüchtige Arbeiten sind die Büsten Kahlstedts und Börjesons so wie des letzteren Standbild des Dichters L. Holberg. Unter den norwegischen Bildhauerarbeiten ragten die beiden Gruppen des genialen Stephan Sinding empor; Seine „Gefesselte Mutter, die ihr Kind säugt," ist durch Originalität der Komposition und Grandiosität der Linien ausgezeichnet; noch bedeutender, sowohl in dem ganzen Aufbau als auch in Beziehung auf tief realistische Modellirung ist seine „Barbarengruppe", die Mutter, die in ihren starken Armen den verwundeten Sohn aus der Schlacht trägt. Diese beiden Hauptwerke der gesamten nordischen Kunst sind für die Glyptothek des Bierbrauers Jacobsen in Marmor erworben. Die von Gude, Morten Müller, G. und L. Munthe ausgestellten Landschaftsbilder sind charakteristische Proben der Kunst der genannten Meister; weniger routinirt, frischer jedoch und in der Naturauffassung primitiver sind die Schneebilder von Otto Sinding und Thaulow sowie die prächtige Hafenpartie von N. Ulfsten. Vorzüglich ist auch das „Bauernbegräbnis" von E. Werenskjold. Das Grab ist schon zugeworfen; der junge Prediger liest den wenigen Anwesenden das Gebet vor. Es ist ein Kunstwerk von ergreifender Wahrheit und Einfachheit; jede Figur ist ein Charakterbild hohen Ranges, und die düstere Stimmung des Ganzen mit großer Energie ausgedrückt.

Von Finnland aus kamen hübsche Sachen, die meisten jedoch „Atelierbilder" ohne bemerkenswerthe Eigenthümlichkeit. Nur die Schöpfungen Edelfeldts machen sich als wirklich originelle Meisterwerke geltend. Sein Porträt Pasteurs — der berühmte Gelehrte ist in seinem Laboratorium mit der Untersuchung eines Präparats beschäftigt — ist ein wahrhaft monumentales Kunstwerk, groß in der Auffassung, köstlich in Form und Farbe; in seinen „Weibern am Kirchhofe" zeigt er uns ein Stück Volksleben von großem Interesse.

Dem großen Gebäudekomplexe der „Nordischen Ausstellung" gegenüber hatte der dänische Mäcenas, der Bierbrauer Carl Jacobsen, seine „Ausstellung französischer Kunst" in einem imposanten Holzgebäude installirt. Gelang es ihm auch nicht, alle die hervorragendsten Maler und Bildhauer der Seinestadt für seinen Plan, den Einwohnern des hohen Nordens von dem jetzigen Standpunkte der französischen Kunst einen Begriff beizubringen, zu gewinnen, und fand sich auch unter den beinahe 700 nach Kopenhagen gebrachten Arbeiten manches, das man unschwer entbehren konnte: — soviel ist doch sicher, daß man außerhalb Paris eine so reichhaltige und wertvolle Sammlung französischer Kunst niemals früher gesehen hat. Besonders imponirend wirkte die Abteilung der Skulpturen mit den 16 zum Teil sehr bedeutenden Arbeiten von Paul Dubois — die vier Statuen vom Grabmale Lamoricière's, Eva, der florentinische Sänger, St. Jean Baptiste, Narcissus, die kolossale Reiterstatue der Anne de Montmorency u. s. w. —; von Delaplanche sah man unter 14 Arbeiten Hauptwerke, wie Eva nach dem Sündenfalle, Mütterliche Erziehung und die Musik, von Chapu, Gautherin, Falguière, Mercié, Barrias, Idrac und vielen anderen ganze Suiten von Gruppen, Statuen und Büsten, einen beträchtlichen Teil davon in Marmor oder Bronze. Unter den Gemälden sah man außer einzelnen Leistungen älterer Kunst — wie Delacroix's berühmter „Tod Sardanapals", ein mit gewaltiger Kraft komponirtes, aber scheußlich gezeichnetes und in der Farbe buntes und unerfreuliches Bild, Millets durch gewaltiges Pathos ergreifendes Bild „Der Tod und der Holzhauer" und eine interessante Untermalung von Th. Rousseau —

beinahe nur Bilder, die auf den Salons der letzten Jahre ausgestellt waren. Wie unter den Bildhauern, so steht auch als Maler Paul Dubois am höchsten: das Porträt seiner beiden Söhne und dasjenige einer jungen, in braunen Samt gekleideten Frau sind Arbeiten, die neben denjenigen der großen Renaissancemeister ihre Stelle als Meisterwerke der Charakteristik und der Formgebung behaupten würden. Nicht weniger schön sind die Bildnisse Wenters; auch Bonnat war durch seine Porträts — Pasteur, Dumas, eine junge Dame — würdig vertreten, so auch Louise Abbema, Aublet, Delaunay und Dagnan Bouveret, dessen Porträt eines briefschreibenden Mannes unter die Perlen der Ausstellung zählte. Bastien-Lepage war durch zwei Hauptwerke vertreten: „Der Bettler" und „Oktobertag"; das erstere treffliche Bild mit der glänzenden Charakteristik der Hauptfigur wurde von Herrn Carl Jacobsen um 40000 Frs. erworben; noch bedeutender — auch zweimal so teuer — war der „Oktobertag" mit der überaus feinen Korrespondenz der beiden mit der Kartoffellese beschäftigten Frauen. Cazins „Die Abreise" und „Badende Mädchen" zeichnen sich durch tief poetische Auffassung und wunderbare Schönheit des Kolorits aus; größer in der Komposition und ergreifend im Ausdruck ist seine „Judith", wo er mit feinstem Gefühle den Ausgang der Heldin von Bethulia geschildert hat. Brouillets „Vorlesung in der Salpetrière" interessirt besonders durch die zahlreichen sprechenden Porträts der anwesenden Ärzte; ein gleiches gilt von Gervex' Bild „Die Salonjury". Gervex hatte auch seine famose „Dame mit der Maske" ausgestellt; es war das einzige eigentlich liederliche Bild der ganzen Sammlung — unter den Skulpturen fand sich auch nur ein Stück dieser Art, die widerliche Gruppe „Amor mit Tauben" von Injalbert — und ist weder in der Zeichnung noch in der koloristischen Wiedergabe des Nackten besonders lobenswert. Ein gleiches gilt von den nackten Figuren von Carolus Duran — seiner „Andromeda" und „Erwachen"; diese Einzelgestalten wirken jedoch weniger abstoßend als die „Grablegung Christi" desselben Künstlers, ein fades Machwerk, im Gefühl ebenso unwahr wie in dem nach stilistischen Vorbildern schlecht studirten Kolorit. Roll giebt in seinem kolossalen Gemälde: „Die Arbeit" ein ergreifendes, fast tendenziöses Bild des Wirkens und Leidens französischer Proletarier; in der Färbung ist es hart und trocken und steht in dieser Beziehung seiner tüchtigen Studie einer halbnackten Frau nach. Nur ein einziges historisches Gemälde von Bedeutung hatte die Ausstellung aufzuweisen, Tattegrains besonders in der Schilderung des Sturmes und Regens ausgezeichnetes Bild „Die Einwohner von Cassel in Flandern übergeben sich Philipp dem Guten"; auch die Militärmalerei war nur sparsam vertreten. Ein paar Wochen hindurch war jedoch der vielbesprochene „Traum der Soldaten" von Detaille von der französischen Regierung überlassen. Mit bewundernswerter Virtuosität ist hier der ausgedehnte Plan des Schlachtfeldes gegeben, die in Reihe und Glied schlafenden Krieger sind prächtig individualisirt; die Traumbilder der verstorbenen Helden in den Wolken könnten aber am liebsten ausgeblieben sein. Fouriés „Hochzeitsmahl" ist ein treffliches Bild französischen Volkslebens; ein gleiches gilt von den mit seltenster Delikatesse gemalten Fischerbildern Feyens und von den Schilderungen des modernen Pariser Lebens von Beraud und Stevens. Unter den Leistungen der ausgeprägten Impressionisten fand sich manches Interessante, so das in der Karnation beinahe unsinnige, in der Bewegung des Modelles aber unübertreffliche Damenporträt von Besnard, mehreres von Rafaëlli, Claude Monet und Sisley.

Von der neuern französischen Landschaftsmalerei gab die Ausstellung nur einen unvollständigen Begriff; mehr oder weniger wertvolle Sachen enthielt sie jedoch von Künstlern wie Harpignies, Yon, Rozal, Toudouze, Bonnefoy, Duez u. a. — Unter den Handzeichnungen hoben sich die Soldatenfiguren Detaille's vorteilhaft hervor; die große Reihe von Illustrationen zur Geschichte der Merovinger von Jean-Paul Laurens sind außerordentlich tüchtig in der Formgebung, sonst aber von großartiger Langweiligkeit.

Sigurd Müller.

Korrespondenz.

Budapest, Mitte Mai 1889.

Die Gesellschaft für bildende Kunst in Budapest beschäftigte sich in ihrer letzten Sitzung mit dem Plane, eine Reihe von Kunstausstellungen in der Provinz zu veranstalten, um auch in dem dortigen Publikum den Sinn für ideale Zwecke zu heben. Die erste dieser Ausstellungen, die im vergangenen Jahre sehr günstig ausgefallen sind, hätte heuer in Klausenburg (Siebenbürgen) stattfinden sollen. Es hat sich auch ein Komitee unter Vorsitz des Vizegespan Nicolaus von Gyarmathy gebildet, welches bereit gewesen wäre, für den moralischen und materiellen Erfolg des Unternehmens die Garantie zu leisten, wenn die Gesellschaft für bildende Kunst in Budapest die Ausstellung bis 16. April in Klausenburg eröffnet hätte. Das vornehme Publikum Klausenburgs verläßt nämlich die Stadt den Sommer über, und später wäre daher ein günstiger Erfolg nicht zu erwarten. Die Zeit war leider viel zu kurz, als daß man die Teilnahme der Künstler hätte sichern können, und somit mußte die

schöne Absicht für dieses Jahr fallen gelassen werden. Nun regte man die Idee an, nach einander in Arad, Temesvár und im Herkulesbad Kunstausstellungen zu veranstalten, und der Direktor Karl von Telepi wurde seitens der Direktion in die genannten Städte entsendet, um die Vorarbeiten einzuleiten. In Arad wird die Ausstellung zu stande kommen, obwohl der Ausschuß des nach dem Dichter Kölcsey genannten Vereins im Anfang Bedenken hinsichtlich des Erfolgs hatte und erst infolge einer Aufmunterung seitens des Obergespans die Veranstaltung der Sache übernahm. Der Ausschuß des Vereins und die Künstlergesellschaft haben je fünf Mitglieder entsendet, welche die Ausstellung leiten werden.

Ein größeres Gewicht wird auf das Herkulesbad gelegt, wo die Ausstellung längere Zeit dauern soll, da dort verschiedene Nationalitäten während der Badesaison zusammentreffen, und da der Ort an der Grenze liegt, also leichter zugänglich ist. Man hofft, daß diese Ausstellungen auch von Künstlern beschickt werden, die entfernter wohnen.

Aus der Provinz kommen fortwährend Nachrichten über die erwachende Bewegung, und es ist anerkennenswerth, daß selbst kleinere Ortschaften Ungarns mit größeren Geldopfern sich in Kunstangelegenheiten zu bethätigen trachten. So wird jetzt in Groß-Becskerek nach den Entwürfen des Architekten F. Gaboreszky, der die Pläne gratis machte, eine neue gotische Kirche gebaut, deren Ausführung der Szegediner Baumeister Bastovich übernommen hat. Die Pläne sind sehr geschmackvoll gehalten, und die Kirche, die im August 1890 fertig werden soll, dürfte eine Zierde der Stadt und der Gegend werden.

Das in Dées (Siebenbürgen) zu errichtende Honvéddenkmal wird eine Bereicherung erfahren, bei der die Klausenburger Bildhauer Kristóf und Bertha beteiligt sind. In der Nähe der Stadt, auf dem Blutfelde, wird die Gemeinde nach dem Entwurf des Architekten Bartók eine drei Meter hohe Steinsäule errichten, deren Kosten aus dem Gelde gedeckt werden, das zur Errichtung des Honvéddenkmals eingeflossen ist. Auf diese Säule wird die Bildhauerarbeit gestellt. Der Löwe liegt auf einer zerbrochenen Kanone und läßt den Kopf auf den Füßen ruhen. Die jungen Bildhauer waren ihrer Aufgabe vollkommen gewachsen, und alles läßt den besten Erfolg für das Gelingen des Werkes hoffen.

Das für die in Arad hingerichteten 13 Generale zu errichtende Märtyrerdenkmal ist wieder einen Schritt vorwärts gegangen. Das seitens der Stadt Arad betraute fachmännische Komitee (Franz Pulszky, Perlaky und Salacz) hat das Thonmodell der letzten Gestalt der Märtyrergruppe im Atelier des Bildhauers Georg Zala übernommen. Es ist dies die bewaffnete Gestalt der „Hungaria“, die der Künstler statt der ähnlichen Figur des verstorbenen Bildhauers Hußár gefertigt hat. Der Schild an der Gestalt wurde nach dem Schilde des Königs Matthias Corvinus gemacht, der sich im Nationalmuseum in Budapest befindet, der Helm nach dem Helm der von Mathias Corvinus errichteten schwarzen Truppe, der Säbel hingegen nach demjenigen des heil. Stephan, der in Prag aufbewahrt wird. Das Komitee fand die Arbeit vorzüglich und übergab sie der Gießerei. Am 6. Oktober d. J. hätte die Enthüllung in Arad stattfinden sollen, es wären gerade 40 Jahre seit der Hinrichtung der Generale verflossen. Doch stellte es sich heraus, daß der Bildhauer Zala, der mittlerweile auch anderwärts und vielseitig beschäftigt war, zwar in der Lage wäre, die Arbeit ganz herzustellen und in Guß zu geben; aber es fehlte ihm an der Zeit, um die in der Gießerei von Turbain & Söhne in Wien herzustellende Arbeit zu überwachen, und so stellte er den Antrag, die Enthüllungsfeier erst im nächsten Jahre vorzunehmen. Niemand wollte den künstlerischen Erfolg schädigen und durch eine überhastete Arbeit in Frage stellen; man machte also zum sauren Spiel eine süße Miene — und genehmigte den Antrag des Künstlers.

Der erste ungarische Bibelübersetzer Caspar Károli erhält ein Denkmal, wozu in der Hauptstadt wie auch in der Provinz die Subskribenten reichlich beitragen. Außer dieser Errichtung plant man auch die Restaurirung der schönen Kirche zu Vizsoly, in deren rückwärtigem Teil die Presse aufgestellt war, mit der man die erste Vizsolyer Bibel druckte. — Der Restaurator Rudolf Moretti, der soeben die Restaurirung der Pfarrkirche zu Süly-Sáp vollendet, machte eine sehr interessante Entdeckung. An einer Seitenwand der Kirche fand er ein wohlerhaltenes Gemälde aus dem Jahre 1653. Das Bild stellt die Grablegung Christi dar, und scheint kein Altarbild gewesen zu sein. Moretti hat schon im vorigen Jahre gelegentlich der Restaurirung einer Kirche alte Originalbilder entdeckt und glaubt, daß in den Kirchen des Waitzener Kirchensprengels mehrere solche wertvolle alte Bilder vorhanden sein müssen.

An der Erhaltung und Restaurirung alter Denkmäler wird jetzt überhaupt kräftig gearbeitet. Das größte Interesse erwecken die aus Zeichnungen bekannt gewordenen Wandmalereien zu Rima Brezo aus dem 14. Jahrhundert, die man erst unlängst von der sie deckenden, Jahrhunderte alten Kalkschicht befreit und geschickt kopirt hat. Ob dieser interessante Fund erhalten bleibt, hängt von der Kirchengemeinde ab. Wenn diese bereit ist, für die Erhaltung desselben zu

sorgen, so will der Landesausschuß zu den Ausbesserungskosten des Werkes beisteuern. Wir nehmen ferner Akt von den Zeichnungen des Preßburger Professors Josef Könyöki von den Schlössern und Kirchen der Barser, Neograder, Zólyomer und Honter Komitate, sowie von den Zeichnungen des Akademikers und Kaschauer Professors Viktor Myskovszky aus den Saroser und Zipser Komitaten, darunter aus dem hochinteressanten Kloster der roten Mönche des Zipser Komitats. — Auch wird mit der Sicherstellung der Ruinen der Kirche zu Zsambék demnächst begonnen werden. Wer den traurigen Zustand der Zsambéker Ruinen kennt, die durch den Vandalismus der Einwohner zu diesem traurigen Zustand gelangte, wird sich gewiß freuen, daß die schätzenswerten architektonischen Reste für die Kunstgeschichte erhalten bleiben werden. Auch die Restaurirung der innerstädtischen Pfarrkirche in Budapest wurde besprochen; die Kirche ist ein interessantes Denkmal des Mittelalters, eine Mischung von gotischem und romanischem Stil. — Ministerialrat Emerich von Szalay lenkte die Aufmerksamkeit auf den Saal des Ritterschlosses zu Léta, der gut erhalten ist und sorgsame Pflege verdient.

In Szilagy-Somlyó ist ein Landmann während der Erdarbeiten auf einen sehr interessanten Fund gestoßen, den ich hier bloß in Kürze mitteilen will, da die Untersuchung der Kunstwerke eben im Zuge ist. Es wurden gefunden: drei Goldschalen, reich mit Email und Filigran verziert, dann ein großes goldenes Armband, eine sehr große römische lampenförmige Kleiderschließe, in der Mitte mit einem eigroßen Sardonyx, oben und unten mit einem haselnußgroßen Krystall, Karneol und grünem Glas, ferner zwei schalenförmige große Kleiderschließen mit acht Hunden und sechs bäumenden Löwen in Relief, oben mit einer Granatscheibe, eine andere Kleiderschließe, oben mit zwei schönen Adlern und einem Schweinskopf: sämtliche zehn Gegenstände sind aus reinem Gold verfertigt. Hierzu gehören noch sieben Paare von Kleiderschließen, besetzt mit Almandinen von verschiedener Größe, die Schließen aus feinen Goldplatten, inwendig mit Silber, vielleicht auch mit Blei gefüllt. Auf einigen derselben sieht man das Kreuz. Der ganze Schatz, gefunden auf der Besitzung der Frau von Teleszky, einer Schwester des Staatssekretärs im Justizministerium Stefan von Teleszky, gehört jedenfalls zu den ausgezeichnetsten Funden, die in Ungarn gemacht worden sind. Möglicherweise war dies der Schmuck einer gotischen Fürstin vor Ende des vierten Jahrhunderts, aus der Zeit knapp vor Attila. Der ganze Fund besteht aus 26 unverletzten und vier Bruchstücken und befindet sich derzeit im Nationalmuseum zu Budapest, für welches er seitens der Regierung erworben werden wird. Der Direktor des Nationalmuseums, Franz Pulszky, bereitet soeben über die Kunstwerke eine Abhandlung vor.

Über den Hofmaler des russischen Kaisers, den Ungar Michael von Zichy in St. Petersburg, dringt eine interessante Neuigkeit in die Öffentlichkeit. Er macht die Zeichnungen zur Kaukasusreise des Zaren, und seine über die Katastrophe zu Borki an Ort und Stelle gefertigten Skizzen machen das schreckliche Ereignis mit verblüffender Treue ersichtlich. Unlängst ward ihm auch eine Auszeichnung zu teil. Er machte die Illustrationen zu der ältesten und größten litterarischen Schöpfung Georgiens, zu einer Heldensage mit dem Titel: Der Mann mit dem Pantherfell, deren Autor Rustanelli im XII. Jahrhundert lebte und der Hofpriester und Vertraute der Königin Thamar von Georgien war. Diese prachtvollen Illustrationen waren im Juli des letzten Jahres in der Ausstellung der Gesellschaft für bildende Kunst in Budapest zu sehen. Der Adel und die litterarische Gesellschaft Georgiens haben das Werk in einer prachtvollen Ausgabe herausgegeben, die zur wahren Bibel des dortigen Volks wurde. Ein Exemplar wurde nun dem Zaren, ein zweites Michael von Zichy geschenkt, als Dank dafür, daß er die Illustrationen gratis machte. Das Exemplar Zichy's zeigt das Monogramm des Meisters in georgischen Buchstaben auf ein Silberfeld gravirt. Inwendig befindet sich die Adresse mit 34 Unterschriften, worin nebst dem Dank das Versprechen gegeben wird, daß das Volk Georgiens des Meisters Namen mit dem Rustanelli's stets gleichzeitig nennen werde.

Einem andern Ungar, dem Maler Franz Paczka in Rom, wurde seitens des Papstes die Auszeichnung zu teil, sein Porträt zu malen, wozu ihm der Papst bereits gesessen hat. — Porträtbestellungen sind auch hier in Budapest zu verzeichnen: Nikolaus Barabás malt für das Munizipium zu Fiume das Porträt des Deák und Ludwig Abrányi wurde seitens des vierten Husarenregiments beauftragt, das Porträt des ehemaligen Landeskommandirenden von Ungarn FZM. Baron Edelsheim-Gyulay zu malen.

Trotz aller dieser erfreulichen Ereignisse scheint hier nicht alles Gold zu sein. Einer unserer begabtesten Bildhauer, Georg Kiß, verläßt das Land. In seinem Abschiedsbriefe teilt er seinen Angehörigen mit, daß er seine beiden Kompositionen, den „Samaritaner“ und den „Mörder“ dem Nationalmuseum, seine übrigen Werke hingegen an einzelne verschenkte, weil ihn die Selbsterhaltung zwinge, bis er auch einmal in der Heimat Bestellungen bekommen werde, sich in Berlin niederzulassen. Jedenfalls eine traurige Thatsache, daß man solche Talente ziehen läßt! Leda.

Bücherschau.

D'Ancona, Aless., L'Italia alla fine del secolo XVI. Giornale del viaggio di Michele de Montaigne in Italia nel 1580 e 1581. Città di Castello, S. Lapi. 1889. — Lire 12.

R. Gr. Montaigne's halb in französischer, halb in italienischer Sprache abgefaßtes Tagebuch seiner Reise durch die Schweiz und Süddeutschland nach Italien ist ein kulturgeschichtlich — und in mancher Hinsicht auch kunstgeschichtlich — so wichtiges Buch, daß auch an dieser Stelle auf die vorliegende neue von Professor d'Ancona in Pisa in musterhafter Weise besorgte Ausgabe hingewiesen zu werden verdient. Es ist, wie alles, was der große französische Skeptiker schrieb, ein „livre de bonne foy" und in hohem Grade „consubstantiel à son aucteur". Tag für Tag, Schritt für Schritt giebt Montaigne Kunde von den mannigfachen Ereignissen und Erlebnissen seiner Italienfahrt; er hat ein scharfes Auge für seine Umgebung, offenen Sinn für alles Neue, das ihm entgegentritt; er freut sich der Natur, besucht die Altertümer und Werke der Kunst, er beachtet vor allem Sitten und Gebräuche der Menschen. Er will nicht reisen wie jene, die da fragen: „combien le visage de Neron, de quelque vielle ruyne . . . est plus long ou plus large que celluy de quelque pareille medaille", — was er kennen lernen will, sind die „humeurs de ces nations et leurs facons", und sein sehnlichster Wunsch ist: „frotter et limer sa cervelle contre celle d'aultry". Montaigne's Journal du voyage d'Italie ist kein zum Zwecke der Veröffentlichung vom Verfasser artig durchgefeiltes Werk. Es sind durchaus persönliche Aufzeichnungen, skizzenhafte Blätter, aber so voller Unmittelbarkeit, voll gesunder naiver Beobachtung, so voller Esprit und klarer Erwägung — daß niemand das Buch, ohne Nutzen und Genuß erfahren zu haben, wird aus der Hand legen. Die Kunsthistoriker werden natürlich nicht säumen, zu der neuen Ausgabe des in älteren Editionen längst vergriffenen Buches zu greifen. D'Ancona's gelehrter Kommentar klärt über alles Sachliche und Sprachliche auf. Eine umfassende Bibliographie der Reiseschilderungen Italiens, sofern sie von Nichtitalienern herrühren, ist dem dickleibigen Bande angehängt, so daß dieser Ausgabe, um allen Anforderungen zu genügen, nur ein Ortsverzeichnis fehlt.

Gabriel Max' Kunst und seine Werke. Eine kunsthistorische Skizze von Nic. Mann. Leipzig 1888, J. J. Weber. 8.

H. Der Verfasser dieser lesenswerten kleinen Schrift schildert zunächst in kurzen Zügen den künstlerischen Entwickelungsgang von Gabriel Max und leitet aus der Eigenart seines Wesens und seines Gemütslebens den romantisch-mystischen und philosophirenden Charakter seiner Kunst ab. Der größere Teil des Büchleins ist dann der Betrachtung der Werke des Meisters gewidmet, welche in chronologischer Folge mit viel Wärme und Gründlichkeit durchgesprochen werden. Es sind nunmehr bald dreißig Jahre, seit die „Phantasiebilder zu Tonstücken" bei Jagermaier in Wien erschienen sind: Blätter, welche bereits die große Empfindungskraft und Phantasie des Künstlers beurkundeten. Max ist von dem damals eingeschlagenen Weg in der Folge nicht abgewichen, er hat sich mehr und mehr in seine Welt vertieft und in ununterbrochenem Schaffen seine malerische und poetische Kraft als Meister erprobt. Der Verfasser bietet in seinen Schilderungen eine treffliche Charakteristik der Max'schen Kunst und zugleich eine Uebersicht über sein gesamtes bisheriges Schaffen. Ein chronologisches Verzeichnis der Werke des Künstlers von 1851—1888 vervollständigt die kleine Monographie, die auch mit einigen gelungenen Zinkbildern ausgestattet ist.

„Unteritalien und Sizilien" von Gsell Fels, das weit verbreitete, treffliche Reisebuch, ist soeben (im Bibliographischen Institut zu Leipzig) in dritter Auflage erschienen. Dieselbe stellt sich in der Form knapper gehalten dar als die früheren, hat auch weniger Abbildungen, ist aber aufs sorgfältigste den modernen Ansprüchen angepaßt und mit einer Menge neuer, erwünschter Angaben ausgestattet, zu deren zweckentsprechender Fassung der Autor kürzlich einen mehrmonatlichen Aufenthalt im Süden nahm. Der Kunst des Altertums wie der späteren Zeiten ist, wie in allen andern Teilen der Meyerschen Reisebücher, die eingehendste Sorgfalt gewidmet und von der einschlägigen Litteratur, besonders der deutschen, in ausgiebiger Weise Nutzen gezogen. Einer besonderen Empfehlung bedarf das Werk wohl kaum; es hat sich längst für jeden Gebildeten, der das klassische Land mit regem Sinn für Kunst und Geschichte durchreist, als ein geradezu unentbehrlicher Führer erwiesen.

Neue Kunstblätter und Bilderwerke.

x. **Die besten Gemälde der Haager Galerie,** fünfzig an der Zahl, werden in einem von Hanfstängl vorbereiteten Kupferstichbildwerke veröffentlicht werden. Galeriedirektor Bredius wird dazu den erläuternden Text schreiben.

Personalnachrichten.

Der Privatdozent der Kunstgeschichte an der Universität zu Bonn Dr. **Henry Thode** ist zum Direktor der Sammlungen des Städelschen Kunstinstituts in Frankfurt a. M. ernannt worden. Er wird seine Stellung am 1. Oktober antreten.

—x. Dr. **Abr. Bredius,** unser geschätzter Mitarbeiter, ist zum Direktor der Königl. Gemäldegalerie (Maurits huis) im Haag ernannt worden.

Kunst- und Gewerbevereine.

P. **Der Krefelder Museumsverein** erstattet über seine Thätigkeit im Jahre 1888 einen umfassenden Bericht. Neue Mitglieder erhielt der Verein im Laufe des Jahres 219. Am Schlusse des Jahres zählte er: 999 Mitglieder mit 4990 M. Jahresbeitrag. An der Kasse wurde an Eintrittsgeld erhoben: 1800.20 M. von 5959 Personen. Der Besuch des Museums steigerte sich auch in diesem Jahre; die Kontrolle ergab: 36112 Besucher. Der Verein erhielt an Geschenken und Zuwendungen im Laufe des Jahres: 1500 M. Jahresunterstützung aus dem Handelsministerium, um 3000 M. desgleichen aus der Stadtkasse, ferner von 59 Geschenkgebern an Kunst- und kunstgewerblichen Gegenständen 97 Nummern im Werte von ca. 500 M., außerdem eine Anzahl Münzen und Denkmünzen ꝛc. Erworben wurden 108 Gegenstände im Betrage von 36009. M. Zur Ausstellung kamen 359 Gemälde von Künstlern aus Berlin, Bremen, Brüssel, Krefeld, Kassel, Düsseldorf, Dresden, Hamburg, Karlsruhe, München, Paris, Weimar, Wien. Von den ausgestellten Bildern wurden 22 Bilder durch den Verein und dessen Vermittlung von Privaten zum Preise von 15976 M. angekauft. Daß die Gründung des Museumsvereins und die Bestrebungen seines Vorstandes sich der Sympathie der Bürgerschaft erfreuen, darf wohl nicht mehr bezweifelt werden und dürfte aus folgender Begebenheit sich ergeben. Als im März vorigen Jahres der Tod dem glorreichen Leben des Kaisers Wilhelm I. ein Ziel setzte und aus der allgemeinen Trauer heraus der Wunsch laut wurde, dem geliebten Fürsten ein würdiges Denkmal dauernd auch in Krefeld zu errichten, da einigte sich die Bürgerschaft in dem einmütigen Gedanken, ein Kaiser Wilhelm-Museum mit Standbild zu gründen. Opferfreudig zeichnete man in wenigen Wochen über 250000 M. zu diesem Zwecke, am Jahresschlusse betrugen die freiwilligen Beiträge der Bürgerschaft die Summe von ca. 365000 M. So werden die Sammlungen des Museums in absehbarer Zeit eine würdige Stätte finden, und die Stadt Krefeld und ihre Bewohner werden durch die Errichtung dieses Denkmals für den hochseligen Kaiser, auch den kommenden Geschlechtern noch Kunde geben von warmherzigem Patriotismus, edlem Gemeinsinn und lebhaftem Kunstsinn.

Sammlungen und Ausstellungen.

x. — **Die Cornillsche Dürersammlung** ist vor kurzem in den Räumen des Freien deutschen Hochstifts in Frankfurt a. M. aufgestellt und wird dort bis Ende Juni allen Kunstfreunden zugänglich sein. Der sehr geschmackvoll ausgestattete Katalog, zu dem der Verleger von Thausings „Dürer" den typographischen Schmuck gespendet hatte, ist von H. Pallmann abgefaßt und enthält 773 Nummern. Eine Einleitung giebt Auskunft über die Entstehung der Sammlung und über das Leben des Sammlers, des 1790 geborenen und 1875 verstorbenen Administrators des Städelschen Instituts, Heinrich Anton Cornill d'Orville.

Auf der diesjährigen Kunstausstellung in Königsberg i. Pr. sind im ganzen 56 Kunstwerke für zusammen 39125 Mark angekauft worden und zwar von Privaten 36 Gemälde und 4 kleine plastische Werke im Preise von 21015 M., vom Kunstverein 15 Gemälde zur Verlosung im Preise von 6110 M. und Diez's „Verhör" für die städtische Galerie im Preise von 12000 M.

O. M. **Im Kunstgewerbemuseum zu Berlin** ist für kurze Zeit die Kassette ausgestellt, welche dem General Feldmarschall Grafen von Moltke zu seinem siebzigjährigen Dienstjubiläum am 8. Mai 1889 von den Offizieren des Generalstabes gewidmet wurde. Dieselbe ist nach einem Entwurf und unter Leitung des Lehrers am Königlichen Kunstgewerbemuseum, Professor Schütz, durchweg in edlem Holz mit Einlagen von Schildpatt und Silber vom Tischlermeister Wenkel ausgeführt. Die einfach gehaltenen Profile sind von vornehmer Wirkung. Der Hauptschmuck besteht in kleineren durchbrochenen Silberplatten, die vom Ciseleur Lind gearbeitet sind, und aus Einlagen von Emailmalerei, Darstellungen von Trophäen und wissenschaftlichen Geräten, die von dem Maler Bastanier herrühren. Die Mitte des Deckels trägt das Moltke'sche Wappen mit dem Wahrspruch „Erst Wägen dann Wagen".

Denkmäler.

* **Der Ausschuß zur Errichtung eines Kaiser- und Kriegerdenkmals** in Stettin hat dem Bildhauer Carl Hilgers in Charlottenburg, dessen Entwurf mit dem ersten Preise gekrönt worden ist, den Auftrag erteilt, den Entwurf auf Grund der gemachten Ausstellungen umzuarbeiten. Alsdann soll ihm die Ausführung des Denkmals übertragen werden.

Vermischte Nachrichten.

†. **Eine Ansicht von Florenz von Oswald Achenbach** befindet sich seit 1881 im Besitze des Großherzogs von Oldenburg, was uns zur Ergänzung der Notiz in Nr. 30 d. Bl. S. 475 mitgeteilt wird. Der Blick ist vom linken Arnoufer gewählt, etwa auf der Höhe der Piazza del Michelangelo.

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Niedling, Auf unsere Friedhöfe. Originalentwürfe zu Grabdenkmälern. Zweite vermehrte und verbesserte Auflage. 22 Tafeln. Fol. (Weimar. B. F. Voigt.) M. 6. —

Haendel, E., Vorlagen zu Deckenmalereien. Flache und gewölbte Plafonds mit Einschluss einzelner zugehöriger Wanddekorationen in verschiedenen Stilen zu Zimmern, Sälen und Kirchen. Zweite verbesserte Auflage von K. Schaupert. 28 Tafeln. Fol. (Weimar. B. F. Voigt.) M. 9. —

[Ostade], Kritische Verzeichnisse von Werken hervorragender Kupferstecher V: J. E. Wessely, Adriaen van Ostade. 8°. XVI. u. 71 S. (Hamburg, Haendke & Lehmkuhl.) M. 4. —

Ficker, Paul Gerh., Der Mitralis des Sicardus nach seiner Bedeutung für die Ikonographie des Mittelalters. [Beiträge zur Kunstgeschichte. Neue Folge. IX.] 8°. 78 S. (Leipzig, E. A. Seemann.) M. 2. —

Holtzinger, H., Die altchristliche Architektur in systematischer Darstellung. Mit 188 Illustrationen. gr. 8°. XVI. u. 288 S. (Stuttgart, Ebner & Seubert.) M. 8. —

Brunn, Heinrich, Geschichte der griechischen Künstler. Zweite Auflage. Zwei Bände. gr. 8°. VIII u. 432 S. VII u. 536 S. (Stuttgart, Ebner & Seubert.) M. 20. —

Heyden, August von. Die Tracht der Kulturvölker Europas von den Zeiten Homers bis zum Beginne des 19. Jahrhunderts. Mit 222 zum Teil vom Verfasser gezeichneten Abbildungen. gr. 8°. XVI. u. 262 S. (Leipzig, E. A. Seemann.) M. 3. 20, geb. M. 4. —

Zeitschriften.

Mitteilungen des k. k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie. Nr. 284.
Unsere Jubiläumsausstellung. Von Br. Bucher. — Das Frauenberger Glas von Kaspar Lehmann. Von A. Ilg. — Casa Farnesina. Von Jos. Bayer. (Schluss.)

Blätter für Kunstgewerbe. 4. Heft.
Das deutsche Zunftbuch von Krakau. — Die deutsch-nationale Kunstgewerbeausstellung in München 1888. Von Eduard Leisching. — Salontisch, entw. von Andr. Trötscher, ausgef. von Heinr. Trötscher. — Ofenschirm, in Schmiedeeisen ausgef. von J. M. Baierleins Wwe. — Ostensorium, Silber, teilweise vergoldet, 14. Jahrh. aus Stift Klosterneuburg. — Schrank, schwarz mit gepressten und vergoldeten Leisten, nach Zeichnung von O. Beyer, ausgef. von A. Scheidl.

Inserate.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. Druck von August Pries in Leipzig.

24. Jahrgang. (1888/89).

Kunstchronik

Nr. 35. 6. Juni.

Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

Herausgeber:

Carl v. Lützow und Arthur Pabst

Wien Theresianumgasse 25. Köln Kaiser-Wilhelmsring 22a

Expedition:

Leipzig: E. A. Seemann, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. Kühl, Jägerstr. 73.

Die Kunstchronik erscheint von Oktober bis Ende Juni wöchentlich, im Juli, August und September nur aller 14 Tage und kostet in Verbindung mit dem Kunstgewerbeblatt halbjährlich 6 Mark, ohne dasselbe ganzjährlich 8 Mark. — Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

Die Ausstellung der Royal Academy zu London.

In den vornehm kühlen Räumen des Burlingtonhauses, Piccadilly, vollzieht sich seit dem Anfang Mai das größte künstlerische Ereignis des Jahres. Am ersten Montag im Monat Mai ist — wie seit hundert Jahren üblich — wieder einmal die große Ausstellung der Royal Academy eröffnet worden. Damit ist die Season feierlichst eingeläutet und die große Gesellschaft Englands hat einen Sammelpunkt gefunden. Es giebt keine Kunstausstellung auf dem Festlande, die einen ähnlichen Einfluß auszuüben vermöchte, wie die in Piccadilly. Mancher behauptet, es sei nichts Besseres als Modegewohnheit oder der Wunsch, schöne Toiletten zur Schau zu tragen, was die Mehrzahl der Besucher in die Academy führe. Wäre dem wirklich so, es gäbe uns noch kein Recht, verächtlich von dem Kunstsinne der Engländer zu sprechen: wer im Glashause sitzt, soll nicht mit Steinen werfen. Aber ein großer Teil dieser Besucher, die wir durch die Ausstellung haben wandeln sehen, betrachtete die Gemälde mit so großer Aufmerksamkeit, daß wir die Liebe zur Kunst dem Engländer nicht bestreiten mögen. Zum mindesten thut er mehr als irgend ein anderer Weltbürger, diese seine Liebe zu bethätigen, und es giebt selten eine Ausstellung, auf der nicht etwa 25 % des Dargebotenen verkauft würde; von 2000 Kunstwerken 500 verkauft, das will schon etwas sagen, wie unsere deutschen Maler bestätigen werden. Und es sind fast nur gute Sachen, die sich so schnell verkaufen, während es uns schon oft auf deutschen Ausstellungen (die Erfahrung erlaubt uns nur von Berlin zu sprechen) begegnet ist, daß die Käufer sich das Billigste, nicht aber das Beste auswählten. Der Engländer bewährt auch auf diesem Gebiete seinen kaufmännischen Grundsatz, das Gute zu nehmen, ohne nach dem Preise zu fragen, das Schlechte aber abzulehnen und wenn er es halb geschenkt bekäme.

Die diesjährige Ausstellung trägt den Charakter des Mittelguten: es ist kaum etwas Schlechtes zu finden, aber auch nur wenig Hervorragendes. Von Meistern ersten Ranges sind nur Leighton und Alma Tadema vertreten. Letzterer, der im Augenblick nicht weniger als sechs Bilder ausgestellt hat, alles Werke dieses Frühjahrs, sandte nur eines davon auf die Academy. Es ist eines der kleinsten Bilder daselbst, aber vielleicht das größte Kunstwerk. Punch spottet umsonst, Tadema sei wieder très-aima-rble comme toujours; gerade was an diesem neuesten Gemälde so freudig überrascht, ist der völlige Sieg des Künstlers über seine Neigung, die ihm verliehenen glänzenden Eigenschaften in der Wiedergabe des Stofflichen hauptsächlich zur Geltung zu bringen. Man preist vor dieser Leinwand nicht mehr wie vor seinen früheren den „natürlichen Marmor“, sondern man läßt zuerst den seelischen Gehalt des Bildes, die freie Schönheit seiner Komposition, den Reichtum seiner maßvoll und doch zugleich verschwenderisch gebrauchten Farben auf sich wirken, und dann erst kommt man dazu, sich in die unübertreffliche Meisterschaft, mit welcher jede Einzelheit gemalt wurde, zu versenken. Eines der bedeutendsten Kunstwerke in jeder dieser Beziehungen ist sein „Bachusopfer“ (A Dedication to Bacchus), in welchem der große Künstler sich selbst übertroffen hat. Nicht ganz so vollendet in der Kom-

position, aber im übrigen ihm vollkommen ebenbürtig ist sein Academy-Bild: „At the shrine of Venus“. In den luxurios eingerichteten Frisirstuben des berühmten Truefitt ist dem Künstler die Idee zu seinem Gemälde aufgestiegen. Da ist ein Wartezimmer bei einem klassischen Truefitt, nicht in London, sondern in Rom, nicht in Bondstreet, sondern in einer vornehmen alten Via. Auf der linken Seite des Bildes öffnet sich uns der Blick hinaus auf die herrliche Straße, wo sich zwischen Säulen und prächtigen Hausfassaden eine geschäftige Menge drängt. Eine Dame tritt soeben in den Laden ein und schreitet an der Marmorplatte vorüber, auf welcher die Besucher der Schönheitsgottin, der doch in diesem Hause der Chignons und Parfüms gedient wird, ihre Blumenopfer niederlegen. Die junge Dame stört offenbar die intime Unterhaltung zweier anderer Gäste, welche auf der Marmorbank, welche die rechte Seite des Bildes einnimmt, sich niedergelassen haben. Es sind wohl die reizendsten Mädchengesichter, die Tadema seit langem gemalt. Die Weichheit in den lieblichen Zügen der vornehmen Römerinnen, der sanfte Schmelz der Farbe, der über sie ergossen, ist bestrickend, doppelt bestrickend durch das etwas schmollend Süffisante, in dem die vollen Lippen sich aufwerfen, unwillig über den Zwang, der ihnen durch den Eintritt des Neuankömmlings auferlegt wird. Ist man auf den ersten Blick von dem Reiz des Dargestellten, der Lieblichkeit des Sujets ganz gefangen, so verliert man sich später um so lieber in ein genaues Studium der liebevollen Ausführung. Die Verteilung der Farben muß Bewunderung erregen; ein edles Maßhalten herrscht vor und ermöglicht die wunderbare Lichtfülle, welche sich von dem himmelblauen Äther über die Straße an der einen Seite des Bildes ergießt. Alles ist auf das feinste abgetönt, beobachtet, mit unübertrefflicher Meisterschaft wiedergegeben; wie schön sind die Hände dieser jungen Römerinnen und — wie schön sind sie gezeichnet! Das Bildchen, welches kaum zwei Quadratfuß mißt, ist für mehr als 50000 Mark von einem reichen Kunstfreunde von der Staffelei heruntergekauft worden; es ist nicht zu teuer bezahlt, denn der Mann besitzt in ihm nicht nur einen erlesenen Tadema, sondern ein erlesenes Kunstwerk.

Sir Frederik Leighton zwingt den, der ihn verstehen will, seinen eigenen Standpunkt einzunehmen. Der Präsident der Academy ist in Italien erzogen worden, und der Strahl klassischer Schönheit, den Florentiner Jugendeindrücke in seiner Seele entfachten, hat sich zur Flamme erhoben. Unter so vielen Zielen, nach welchen die Künstler unseres Jahrhunderts streben, ist sicher das Streben nach Schönheit das edelste, und [illegible] sich in der That in jedem Werke Leightons ein Teil seiner vornehmen, großen Natur. Hinter dieser hohen Stirn, unter diesen schönen silbergrauen Locken lebt eine andere Welt als das Getümmel, das sich in den lärmenden Straßen um uns drängt. Diese leuchtenden Augen blicken über den Schmutz des Alltäglichen hinweg, verloren in die heitere Schönheit des Hellenentums. Daraus muß etwas entstehen, was an Manier erinnert, was aber vieles heute Bewunderte überdauern wird, weil es sein Vorbild selbst in dem Großen, Unvergänglichen sieht. Es liegt in Leighton etwas, das uns an Goethe gemahnt. Wenn er an seiner Staffelei schafft, „das Land der Griechen mit der Seele suchend“, so waltet auch in ihm die Hoheit, Klarheit und Kühle des großen Olympiers, aber seine Hand geht oft weiter als sein Geist, und seine Schöpfungen, welche den Eindruck naiver Größe und Ruhe machen sollen, geben sich zuweilen gezwungen, stilisirt. Man hat vor vielen seiner Gemälde, so auch vor denen in dieser Ausstellung, die Empfindung, als leuchteten die Schönheitslinien des Entwurfes unter den Farben hervor, die Komposition zerfällt zuweilen in einzelne, freilich schöne Teile, und gerade jene glückliche Leichtigkeit, mit welcher die klassischen Meisterwerke sich zusammenfügen, können sie nicht erreichen. Dennoch ist Leightons Platz in der Kunstgeschichte ein unverrückbarer, und gerade zum Präsidenten der Akademie ist er wie von der Natur bestimmt. Als ein Priester des Hohen, Reinen und Schönen kann sein edler Einfluß auf die strebende Jugend nicht unterschätzt werden; mag es immerhin sein, daß einer seiner Schüler einst den Lehrer überrage, die Erweckung hat er doch jenem zu danken.

Aus der Fülle der eingesandten Bilder — es sind im ganzen 2196 Kunstwerke ausgestellt — fesseln uns besonders diejenigen, welche ein ausgesprochen englisches Gepräge aufweisen. Überreich ist die Fülle der Porträts; Leighton malte das lebensvolle Bildnis einer Freundin, Oulefs, dessen Porträts mit Gold aufgewogen werden, sandte eine Lady Manisty und Herkomer hat an seine Dame in Weiß und in Schwarz nun eine in Gelb gereiht. Aber das stille Feuer, das aus den Augen der schönen Miß Grant strahlt, versengt diese bescheidene Lady Eden. Das Haupt halb rechts gewandt, den Blick aus sanften, stillen Augen erhoben, den rechten Arm im Schoß, den linken auf ein epheuumsponnenes Gemäuer gelehnt, über welches ein schwerer Pelzmantel gebreitet ist, atmet diese Gestalt schlichte, ernste Größe. Über ihr liegt ein Hauch ruhiger Seelengröße, man blickt mit Vertrauen zu diesem Wesen auf, das weniger durch seine leibliche Schönheit als durch den Adel seiner Seele alle zu beherrschen scheint, die in den friedlichen Umkreis seiner Nähe kommen. — Ein vortrefflicher

Porträtmaler, dessen Namen man kaum je in Deutschland vernommen, ist J. J. Shannon, dessen lebensprühende Bilder ebenso durch die Einfachheit der Auffassung wie leuchtende Kraft der Farbe sich auszeichnen.

Unter den Genremalern erfreut sich Marcus Stone der größten Beliebtheit; seine Phantasie bewegt sich fast immer um jenen Höhepunkt des menschlichen Daseins, in welchem zwei junge Herzen sich zum erstenmal erschließen. Sein vorjähriges Bild „In love" zeigte ihn auf der Höhe seines Könnens, sowohl in der geschmackvollen Natürlichkeit seines Kolorits als auch in der Kraft, das Seelenleben zum Ausdruck zu bringen. „The first love letter" reicht an jenes Bild nicht heran; die Farben wirken unruhig, aber das geistige Leben des Bildes ist auch wiederum bedeutend. Unsere Teilnahme ist weniger bei der blonden Schönen, die draußen am Gartentisch ihrer Freundin den Liebesbrief vorliest, als bei ihrer brünetten Zuhörerin, welche, die Finger der linken Hand in die Wange gebohrt, weniger auf die Worte der Freundin, als auf die Töne zu lauschen scheint, die — ein Echo glücklicherer Zeiten — in ihrer Seele erklingen. Auch E. Blair-Leighton malte ein anmutiges Genrebild, „None so deaf as those who won't hear". Auf einer Bank, von welcher eine Treppe hinab zum Flußufer führt, sitzt ein einfaches junges Mädchen im hellen Sommerkleid, die rechte Hand, die eine Rose hält, im Schoß, mit der linken faßt sie ihr Taschentuch, in dessen Zipfel ihre kleinen Zähne beißen. Unter dem roten Sammethut quellen die blonden Locken hervor und die dunklen Augen blicken verloren in die Ferne. Der Spender der Rose und sicher auch der Urheber dieser süßen Verlegenheit steht neben ihr; die Arme über das Treppengeländer gefaltet, blickt er fragend zu dem holden Mädchengesichte auf — freilich da hat der Herr, der am Ufer nach Fischer und Kahn ruft, sich in Geduld zu fassen, denn — none so deaf as those who won't hear!"..

Auf der Grenze zwischen Genre- und Historienbild steht Orchardsons großes Gemälde: „The young Duke", welches die öffentliche Meinung ohne Schwanken zum „picture of the year" erklärt hat. Auf einer Leinwand von riesigen Dimensionen hat der Künstler seinen Plan, eine Satire der Aristokratie zu schreiben, entworfen. An reich besetzter, hufeisenförmig aufgestellter Tafel gruppiren sich etwa ein Dutzend junger Edelherren um ihren Freund und Gastgeber, den jungen Herzog. Sie alle haben sich von ihren Sitzen erhoben und, die Champagnerkelche in den Händen, trinken sie die Gesundheit seiner Gnaden. Zurückgelehnt in einen hohen Armsessel, die Hände nachlässig auf beide Lehnen gestützt, das bleiche feine Gesicht ermüdet und gelangweilt, keinem der Tafelgenossen zugewendet, läßt his Grace diesen Zutrunk über sich ergehen. Ihm mögen die hohlen Parasitenköpfe endlich zuwider sein. Nicht absichtslos hat der Künstler vielleicht allen diesen zwölf Köpfen fast genau dasselbe Gesicht gegeben, allen die nivellirende Allongeperücke aus des Zeit Ludwigs XV., in dessen Jahre die Blüte des üppigen Höflingslebens fällt, allen die kühn geschwungene Nase des Vicomte, allen das bartlose Gesicht ohne die Farbe der Gesundheit, ohne den Ausdruck des Geistes, ohne den Stempel der Jugend. In der Wiedergabe alles Äußerlichen, den blendenden Linnen, die sich in raffinirtem Arrangement zwiefach über die Tafel breiten, dem Schmuck der Gläser und Fruchtschalen, den goldenen Körben mit Rosen, ach so blassen, von dieser Parasitenluft, die der Schönheit der Natur nicht achtet, angekränkelten Rosen, triumphirt der Pinsel des Künstlers. Mit Zurückhaltung sind die Farben gewählt; nichts Kreischendes, Lautes giebt es, alles ist gedämpft, gemildert wie der Leisetritt des Bedienten, der um die armen Reichen herumschleicht.

Wir beschließen mit diesem Bilde unsere Besichtigung, obgleich wir gern noch manchen tüchtigen Künstler, der in Deutschland gekannt und mit Achtung genannt zu werden wohl verdiente, erwähnt hätten. Bedenkt man, daß gleichzeitig mit der Royal Academy vielleicht mehr als ein halbes Dutzend großer Kunstausstellungen eröffnet wurden, in denen zum Teil ganz ausgezeichnete Werke zu sehen sind, so wird selbst diese flüchtige Skizze zeigen, daß das englische Kunstleben heut auf einer Höhe steht, die unsre Beachtung verdient. Es ist seltsam, daß Tausende eher nach Paris gehen, als nur einer nach London. Und doch bietet das englische Leben jedem beobachtungsfrohen Geiste unerschöpfliche Anregungen und auch auf dem Gebiete der Kunst genug, um dieselbe wenigstens vor jenem achtungslosen Naserümpfen zu bewahren, mit dem sie in Deutschland diejenigen bedenken, die sie — nicht kennen.

London, im Mai 1889. A. Rutari.

Zwei Handzeichnungen von Hans Holbein d. j. in Bern.

In ebendemselben Sammelwerke auf der Bibliothek in Bern, aus dem ich bereits die Baldung-Zeichnungen publizirt habe, dürften noch zwei andere Blätter unsere besondere Aufmerksamkeit in Anspruch nehmen.

Beim Durchblättern des ersten Bandes wird zunächst eine Tuschzeichnung unser Interesse erregen müssen, die, wie der Gegenstand erweist, leider gerade in der Mitte quer durchgeschnitten ist. Niemandes

Geringeren Namen drängt sich uns als Urheber des Kunstwerkes auf, als der Hans Holbeins d. j. [1])

Wir sehen den Entwurf zu einem Glasgemälde (breit ca. 38 cm, hoch 23 cm). Auf einem mit Steinplatten belegten Gange steht im Vordergrunde die kraftstrotzende Gestalt eines reich gekleideten Landsknechtes, der allerdings nur bis zum Gürtel sichtbar ist. Er ist nach links gewandt. Das rechte Bein hat er zur Seite gestellt, das linke energisch vorgesetzt. In der rechten Faust hält er eine Lanze, während die linke sein Schwert dicht unterhalb des Griffes umklammert. Links vor ihm steht der stark einwärts gebogene Wappenschild von Basel; hinter und neben diesem erhebt sich Gebüsch und ein mächtiger Felsblock. Im Mittelgrunde wälzt quer durch die Breite des Bildes ein Strom seine Fluten. Eine hölzerne Brücke führt zum jenseitigen Ufer. Durch das befestigte Brückenthor treten wir in die Stadt, die leicht am Berge aufsteigt. Beschützt wird dieselbe durch ein kolossales Bollwerk zur Linken. Im Hintergrunde wird der Blick durch eine Kette spitz geformter Berge begrenzt. — Welche Stadt dem Künstler hier als Modell gedient hat, war mir nicht möglich zu erfahren. Eingerahmt wird das ganze reiche Bild links und rechts durch je eine sehr kräftig und breit geformte Renaissancesäule. Die linke steigt in einem geraden Schafte von einem niedrigen Sockel auf und ist in einem Drittel der Höhe eingezogen, um dann, wie es scheint, bauchig emporzustreben. Die andere ist unten gedreht, sonst aber ähnlich gebildet. Akanthusblätter verzieren vornehmlich die Säulen und laufen auch von dem Säulenfuß sich aufringelnd aus.

Was uns zunächst auf die Vermutung führt, daß wir eine Arbeit der genialen Hand Hans Holbeins d. j. vor uns haben, ist die Gesamterscheinung des Blattes. Eine Ansicht, die durch eine genauere Betrachtung nur an Gewißheit gewinnen wird. Die Technik ist ganz einfach: Feder und schwarze Tusche. Die Führung der Feder ist eine sichere, aber noch nicht von jener Eleganz, die wir in den berühmten „Kostümbildern" bewundern. Der Strich ist etwas breiter und kräftiger, läßt aber in den Stoffen, ganz besonders in dem kleinen erhaltenen Stück des Ärmels unverkennbar eine bestimmte Eigentümlichkeit des Meisters sehen. Holbein hat, wie bekannt, nicht zum wenigsten seine bewunderungswürdige Wiedergabe der Stoffverschiedenheiten durch ganz vereinzelte, jedoch sehr abgewogene, zarte, hin und wieder abgesetzte Striche innerhalb der Konturen erlangt. Diese sehen wir auch hier auftreten. Noch deutlicher haben wir die Autorschaft in den Säulen zu bemerken. Auf diese passen völlig die Worte Woltmanns Bd. I, S. 162: „Holbein springt bei solchen Aufgaben mit den Formen der Renaissance in besonderer Derbheit und Dreistigkeit um." Nicht nur die allgemeine Bildung der Säulen, sondern auch die Details, wie die Blätter, sind ganz in der Art des Künstlers. Sie haben jene für eine bestimmte Zeit charakteristische schlanke, spitz auslaufende Akanthusform, wie sie die Blätter in Basel Nr. 52—62 und auch noch einzelne Zeichnungen aus der Passion zeigen. Ebenfalls die kecke, rund skizzirende Angabe des Gebüsches, das mit einem grünlich gelben Ton getuscht ist, weist uns auf den genannten Meister hin. Die Lavirung ist warm und satt, aber noch nicht so flüssig und malerisch, wie später z. B. in den Kostümbildern, sondern etwas strichartiger. Endlich darf das feine Leben erwähnt werden, das die Gestalt in echt Holbeinscher Weise beseelt.

Der Art und Weise der technischen Ausführung nach dürfte die Zeichnung etwas früher als die Kostümbilder entstanden sein.

Das zweite Blatt befindet sich in demselben Band unter Nr. 14. Es ist abgebildet bei F. Warnecke: Musterblätter für Künstler und Kunstgewerbetreibende, Bd. I, Teil 21. Auf einem niedrigen hufeisenförmigen Unterbau erhebt sich ein Renaissancebogen. Vor den kassettenartig ausgesparten Pfeilern stehen je zwei gekuppelte schlanke Säulen mit hoher Basis und Eckknollen, die sich auch oben am niedrigen korinthischen Kapitäl wiederholen. Der Bogen selbst, von dem zwei kurze Blattgehänge herabhängen, ist mit Kassetten, die mit stilisirten Rosen ornamentirt sind, ausgesetzt. Auf dem Bogen stehen links ein Dudelsackpfeifer und ein tanzendes Bauernpaar, dem in der rechten Ecke ein zweites entspricht. In der Mitte ist ein leeres Spruchband angebracht. Ein wenig vor der Architektur stehen auf dem Sockel ein bärtiger Landsknecht und eine junge Frau, die ein Schild bewachen. Der Landsknecht zur Linken stützt sich lässig auf seine Hellebarde, während die junge Frau ihm in der Rechten einen gebuckelten Pokal hinreicht und mit der Linken das Gewand aufnimmt. Am Podium selbst ist in kleinen Zahlen 1524 angegeben. Zwischen den beiden vorspringenden Ecken flattert ein Spruchband, das die Bezeichnung trägt: Martinus Zimmermann 1524. Die Zeichnung ist mit Pinsel und bräunlicher Tusche ausgeführt.

Einem jedem wird bei der Betrachtung dieser Zeichnung sofort eine andere berühmte in die Erinnerung zurückgerufen werden: die Landsknechtzeichnung von Hans Holbein d. j. in Berlin.

Der bärtige Landsknecht rechts im Berliner Exemplar ist hier links absolut identisch wiederholt,

[1]) Unabhängig von mir ist auch der Direktor des historischen Museums, Herr von Rodt, zu dieser Annahme gelangt.

bis auf eine kleine Veränderung am Schwertgriff. Woltmann hat aus stilkritischen Gründen das Berliner Blatt in die Zeit um 1524 gesetzt, der vorliegende Handriß ist datirt: 1524. Schon diese Thatsache dürfte es nahe legen, in dem Berner Blatt auch die Hand des gefeierten Augsburgers zu erkennen. Denn es ist nicht leicht einzusehen, wie um dieselbe Zeit irgend ein anderer Künstler, selbst einen Baseler angenommen — obwohl meines Erachtens kein einziger derselben in Betracht käme — die Berliner Handzeichnung so genau vor Augen gehabt hätte, um sie getreu von der Gegenseite zu kopiren.

Möglich wäre es aber ja vielleicht, daß das ev. ausgeführte Glasgemälde einem anderen Künstler sichtbar war und er die Figur herausgegriffen hat. Es ist jedoch noch schwieriger zu erklären, wie dieser Kopist dazu gekommen wäre, die ganz eigentümliche und um diese Zeit in dieser Gegend meines Wissens einzig bei Hans Holbein vorkommende Architektur nicht etwa genau nachzuahmen, sondern in deren Geiste umzugestalten. Die Säulen mit überhoher Basis, mit den Ecknollen, dem kleinen Kapitäl, das mit einem weich zurückfallenden Akanthus und mit Ecknollen verziert ist, wiederholen sich nur etwas anders gebildet auf der Berliner Zeichnung. Hier wie dort stehen sie in ähnlicher Weise vor einem kassettirten Pfeiler und ebenfalls ist das Profil der Simse ein nahe verwandtes, aber nicht genau übereinstimmendes. Ferner finden wir dieselbe Schildform wieder, die Vorliebe für die Anbringung von Schriftbändern, den Unterbau und die Darreichung eines Gegenstandes von einem der beiden Wappenhalter. Diese beiden letzten Motive hat Hans Holbein, soweit ich sehen kann, zuerst in die Glasgemäldevisirungen eingeführt. In den älteren Glasgemälden finden wir höchstens einmal einen Streifen, gewöhnlich aber die Erde oder einen ebenen Fußboden, niemals aber einen streng architektonischen Unter- und Aufbau. Holbein brachte diese Anordnung von Augsburg mit, woselbst er sie in den Holzschnitten von Burgkmair kennen lernen konnte. Das Herüberreichen von Gegenständen, wodurch die heraldische Auffassung der Wappenhalter in echt renaissancemäßiger Weise vermenschlicht wurde, ist von Holbein ebenfalls zuerst in die schweizerische Glasmalerei eingeführt worden. — Der Spielmann und die tanzenden Bauern sind, wie es der Stoff mit sich bringt, nicht so direkt zu vergleichen, aber sie haben dennoch manche Züge, die an Holbein erinnern.

Die Zeichnung ist in der für Holbein charakteristischen Art ausgeführt, indem die Umrisse kräftig gehalten und in diese nur spärlich kleine zarte Striche oder auch Punkte eingesetzt sind, um die nötigste Modellirung zu geben. Die Lavirung ist ebenfalls ganz im Stile des berühmten Meisters, flott, sehr vertrieben und mit jener bekannten geschickten Benutzung des Papieres.

Es dürften also genügend Ähnlichkeiten und Beweise für die Nennung des Namens „Holbein" beigebracht sein. — Wenn wir dennoch einen Augenblick schwankten und an den zweiten in Frage kommenden Meister denken, so geschieht dies wegen der weiblichen Figur, die entschieden fremdartig und mißlungen ist. Überhaupt weist diese Seite Nachlässigkeiten im Strich und in der Architektur am Gebälk selbst Fehler auf. Die Frau ist ohne Frage schwächer gezeichnet, als wir sie im allgemeinen bei Holbein erwarten dürfen — aber sie wäre nicht seine erste weniger vollendete Gestalt, und sie hat dennoch einen so starken Holbeinschen Duktus, ja sogar eine bestimmte Ähnlichkeit mit seinem Frauentypus, z. B. dem der heiligen Elisabeth, (Basel Nr. 63), als daß sie in Anbetracht der sonstigen mannigfachen und gravirenden Holbeinschen Züge die Benennung in Frage stellen könnte, wie man überhaupt bei der Konfrontirung beider Blätter, des in Bern und des in Berlin, nicht vergessen darf, daß das erstere ziemlich flüchtig hingeworfen, das letztere sehr vollendet durchgeführt ist.

Außer Holbein kann meines Erachtens überhaupt nur noch ein zweiter Künstler genannt werden: Niklaus Manuel Deutsch von Bern. Ich will nicht leugnen, daß ich eine kurze Zeit geschwankt habe, aber es ergeben sich in diesem Falle doch zu viel Schwierigkeiten. Erstens ist es schwer zu erklären, wie und wo Manuel, der damals Vogt in Erlach war, die Berliner Zeichnung resp. das Glasgemälde gesehen hätte[1]. Dann aber ist um 1524 bei Manuel der Holbeinsche Einfluß noch nicht derartig, daß er seinem Vorbilde schon so überaus nahe, namentlich in der Lavirung, hätte kommen können. Diese starke Annäherung ist erst ca. 1528 nachweisbar. Ferner gebraucht Manuel in seinen übrigen Werken niemals diese Architektur.

Ein dritter Name aber kann, wie ich glaube, nicht genannt werden: Urs Graf ist vollständig ausgeschlossen. Soweit meine Kenntnis der Zeichnungen Holbeins reicht, muß er als der Urheber dieses Blattes genannt werden, das uns zugleich die genaue Datierung für das Berliner Blatt giebt.

Berthold Haendcke.

1) Eine eingehende Schrift über Manuel als Künstler vom Verfasser befindet sich im Druck.



Die Enthüllung des Grillparzer-Denkmals in Wien.

Vom herrlichsten Frühlingswetter begünstigt, wurde Donnerstag den 23. Mai im Volksgarten zu Wien das Grillparzer-Denkmal in feierlicher Weise enthüllt. Die litterarischen und künstlerischen Kreise Wiens und viele offizielle Persönlichkeiten hatten sich nebst zahlreichem Publikum auf dem Festplatze eingefunden, als mit dem zwölften Glockenschlage die Feier mit Schuberts Chor „Wie schön bist du, freundliche Stille, himmlische Ruhe“! (mit Text von Weilen) eingeleitet wurde. Geheimrat Ritter v. Arneth hielt hierauf die Festrede, in welcher er Grillparzer als den größten vaterländischen Dichter Österreichs feierte und hervorhob, daß es für Österreich und Wien Pflicht gewesen, ihrem ruhmreichen und edlen Sohn in den Mauern seiner Vaterstadt ein würdiges Denkmal zu errichten. Er gedachte der hochherzigen Spenden, welche in rascher Folge für das Monument zusammenfloßen und auch der Künstler, die das nun vollendete Werk geschaffen haben. Nach erfolgter Enthüllung trug noch der Direktor des Burgtheaters Dr. Förster ein Festgedicht von Ferd. von Saar vor, und mit Beethovens „Gott ist mein Lied“ (gleichfalls mit einem Gelegenheitstext von Weilen) wurde die Feier geschlossen.

Das Denkmal erhebt sich inmitten des Gartengrüns mit der Achse gegen Westen gekehrt, so daß das Antlitz des Dichters über den Gartenteppich hinweg direkt nach der Bühne des neuen Burgtheaters blickt. An dem Werke, dessen Kosten sich auf 110000 Gulden stellen, haben sich bekanntlich drei Künstler beteiligt, und zwar ist die Hauptfigur das Werk Kundmanns, die Reliefs mit Darstellungen aus Grillparzers Dramen hat Weyr geschaffen und von Bar. Hasenauer rührt der architektonische Aufbau des Ganzen her. Das Material ist Laaser Marmor und Granit.

Der Dichter ist sitzend, sinnend und nachdenkend dargestellt, als ob er eben in dem Buche gelesen, welches er lässig in der Hand hält. Es ist die Porträtgestalt Grillparzers, so wie er unter uns gelebt; doch nicht vom Alter gebeugt und gebrechlich, sondern künstlerisch gehoben zu monumentaler Größe. Die Figur ist von einen Nischenportal umrahmt, in dessen Giebelfeld zwei Genien die Inschrifttafel mit dem goldenen Namen „Grillparzer“ tragen. An die Nische schließen sich im Viertelkreis beiderseits Rundsitze, durch drei Stufen vom Boden gehoben, in deren Aufbau zwischen Pilastern sich die Weyrschen Reliefs befinden. Sie stellen Scenen aus den sechs älteren Dramen des Dichters, aus „Die Ahnfrau“, „Sappho“, „Medea“, „König Ottokar“, „Des Meeres und der Liebe Wellen“ und „Der Traum ein Leben“ dar. Die Darstellungen sind im rein malerischen Reliefstil gehalten, mit Landschaft und Architekturperspektiven im Geiste von Ghiberti's Bronzereliefs in Florenz. Weyr hat die schwierige Aufgabe glücklich gelöst; die Bilder sind voll dramatischen Lebens, reich in der Komposition und edel in der Detaildurchbildung. — So hat denn Wien seinen großen Dichter durch einen neuen künstlerischen Schmuck geehrt, der durch eine glückliche Lage inmitten des Kranzes der Monumentalbauten, umsäumt von üppigem Grün, noch wesentlich gehoben wird. J. L.

Nekrologe.

Fr. **Melchior Fritsch** †. Die Wiener Malerwelt hat einen neuen Verlust zu verzeichnen. Melchior Fritsch, dessen Landschaften in den fünfziger Jahren einen gewissen Ruf genossen und der noch in seinen alten Tagen häufig die Wiener Ausstellungen beschickte, ist anfangs Mai gestorben. Der Künstler war zu Wien am 5. Januar 1826 geboren. Er besuchte die Akademie seiner Vaterstadt. Seine frühen Werke, von denen ein von 1849 datirtes im Besitz des Stiftes Kremsmünster und eine „Gebirgslandschaft“ von 1856 im Besitz von Erzherzog Carl Ludwig sich befinden, zeigen kraftvolle Färbung und bestimmte, etwas harte Formgebung. Der „alte“ Fritsch war dann freilich ins Gegentheil umgeschlagen, der malte weich und kraftlos. Das Laub wurde kleinlich, die Erfindung matt. Die älteste Litteratur über Fritsch dürften die Erwähnungen seiner Landschaften in Frankls Sonntagsblättern von 1845 und 1846 bilden. Wurzbachs biographisches Lexikon hat ihm später einige Aufmerksamkeit gewidmet. Aus den Ausstellungskatalogen des Wiener Kunstvereins und des Künstlerhauses lassen sich viele Dutzende der Landschaften von Fritsch nachweisen, der noch auf der jüngsten Jahresausstellung durch eine Alpenlandschaft vertreten war. Seine Stoffe wählte der Künstler mit Vorliebe aus den österreichischen Gebirgsländern.

Konkurrenzen.

P. — d. **In Florenz** wurde jüngst, wie wir der Zeitschrift „Lettere e arti“ entnehmen, die Konkurrenz für das Denkmal eröffnet, welches dem gefeierten Dichter Ugo Foscolo, hauptsächlich bekannt durch die auch ins Deutsche übertragenen „Letzten Briefe des Jacopo Ortis“, die „Gräber“ und die „Hymnen an die Grazien“, in Santa Croce errichtet werden soll. Über 40 Bewerber haben ungefähr 50 Entwürfe und Modelle eingesandt, über welche eine von Monteverde, Barbarino, F. P. Perez, Micheli und Passaglia gebildete Jury zu entscheiden hat.

Sammlungen und Ausstellungen.

* **Die diesjährige Ausstellung der Wiener Künstlergenossenschaft**, welche am 19. Mai geschlossen wurde, hatte den größten materiellen Erfolg, der überhaupt mit einer Ausstellung im Wiener Künstlerhause bisher erzielt wurde. Die Summe der Ankäufe beträgt 11012 Fl., und zwar wurden von S. Majestät dem Kaiser 11 Werke, von Privatleuten 59, aus dem Teilnehmerfonds der Genossenschaft 13 Werke angekauft, von denen 1[illegible] von ausländischen, 66 von inländischen Künstlern herrühren. Die Besucherzahl betrug in runder Ziffer 65000. An Katalogen wurden 10191 abgesetzt.

P. — d. **Die Akademie der Künste zu Mailand** wird an Stelle ihrer bisherigen Jahresausstellungen von 1891 an solche in dreijährigen Zwischenräumen veranstalten, bei denen drei Preise im Betrage von je 1000 Lire zur Verteilung gelangen werden.

Vermischte Nachrichten.

P. — d. **Venedig.** Der englische Dichter Robert Browning hat den Palazzo Rezzonico angekauft, das bekannte, am

Canal grande gelegene, von B. Longhena stammende Gebäude, in welchem er sich einen großen Teil des Jahres aufzuhalten beabsichtigt.

Amsterdam, 25. Mai. Der sogenannte Rembrandt-Saal im hiesigen Reichsmuseum ist bis auf weiteres geschlossen worden, weil man sich endlich zu einer Restaurierung der „Nachtwache" entschlossen hat. Dieses größte Meisterstück Rembrandts ist bis jetzt sowohl durch den Zustand, in welchem es sich befindet, als auch durch die Art und Weise seiner Aufstellung noch keineswegs zu seinem Recht gekommen. Sicher scheint zu sein, daß das Gemälde früher einen größeren Umfang gehabt hat und daß man wahrscheinlich mit Rücksicht auf die Größenverhältnisse des Raumes, für welchen es zuerst bestimmt war, sich zu einer Verstümmelung desselben entschlossen hat. Die von unserm Mitarbeiter A. Bredius über diese Frage angestellten Untersuchungen und Nachforschungen sind zwar noch nicht zum Abschluß gelangt und haben bis heute auch noch kein sicheres Ergebnis gehabt; so viel ist indessen sicher, daß das letzte Wort in dieser Frage noch nicht gesprochen ist. Außerdem ist aber das Gemälde im Laufe der Zeit mit einer dicken Firnislage bedeckt, welche nicht nur manche Teile desselben des ursprünglichen Glanzes beraubt, sondern über das ganze Meisterwerk eine Art von dichtem Schleier wirft. In Gegenwart der städtischen Kommission wurde das Gemälde am 11. Mai von der Wand herabgenommen, und nach einer eingehenden Untersuchung wurde dem Gemälderestaurateur Hopman der Auftrag gegeben, von einzelnen Stellen die Firnisschicht zu entfernen und das ursprüngliche Kolorit wieder zutage zu fördern; eine vollständige Restauration des Meisterstückes hielt man nicht für ratsam. Ob, wenn diese Arbeit glücklich zu Ende gebracht ist, die „Nachtwache" endlich zu ihrem Recht kommen wird, bleibt abzuwarten; bis jetzt ist dies bekanntlich nicht der Fall gewesen, sei es, weil die Beleuchtung des Rembrandt-Saales bis jetzt noch mangelhaft gewesen, sei es weil die Umgebung, in welcher sich das Gemälde befand, unpassend war. An Versuchen, diesen Übelständen abzuhelfen, hat es seit der Eröffnung des Reichsmuseums nicht gefehlt; man versuchte, das Kunstwerk bald höher, bald niedriger zu hängen, man dämpfte oder verstärkte das von oben kommende Licht durch weiße Leinwand, welche in der Höhe von etwa 8 m quer über dem Zuschauer ausgespannt wurde — aber keines der angewandten Mittel erreichte den Zweck. So viel scheint indessen festzustehen, daß die altarähnliche Erhöhung, auf welcher das Gemälde bis jetzt steht, wegfallen und letzteres wieder auf den Fußboden zu stehen kommen muß, damit es wenigstens vollständig im Bereiche des betrachtenden Zuschauers bleibt.

M. B. **Vom Ulmer Münsterbau.** Immer näher kommt die Zeit heran, wo man endlich sagen darf: das Werk ist vollbracht, und wer, wie der Berichterstatter, die Stadt Ulm ein Jahr lang nicht mehr betreten hat, staunt über die Fortschritte, welche in dieser Zeit gemacht worden sind. Man hat schon jetzt einen Vorgeschmack von dem, wie das Münster in seiner Vollendung sich darstellen wird; binnen wenigen Wochen wird das höchste Gerüste fertig sein, und für den Herbst erwartet man die Fertigstellung der Pyramide bis auf den obersten Kranz in einer Höhe von 145 m. Im Innern ist man gegenwärtig mit der Aufstellung der neuen Orgel beschäftigt, welche am Jubiläumsfeste des Königs Karl (26. Juni) zum ersten Male gespielt werden soll. Zu dieser Feierlichkeit wird von seiten des Münsterbaukomitees eine Festschrift erscheinen mit Abbildungen von Kunstwerken aus dem Münster; unter anderen wird hier zum ersten Male die Originalzeichnung Böblingers zum berühmten Ölberg publiziert werden, welcher leider im Jahr 1807 niedergerissen wurde. Mit der Ausmalung der Gewölbefelder in den Seitenschiffen ist ebenfalls begonnen worden unter Leitung des bewährten Malers Loosen aus Köln. Die neue Bedachung mit glasierten Ziegeln ist nahezu vollendet, auch der neue Firstkamm mit dem durchaus vergoldeten Ulmer Spatzen, dem Wahrzeichen Ulms, aufgesetzt. Auf den 30. Juni nächsten Jahres ist endgültig das Fest der Vollendungsfeier festgesetzt; freilich wird bis dahin noch vieles zu thun übrig bleiben, und noch mehrere Jahre werden nötig sein, um namentlich im Innern alle programmgemäß aufgestellten Erneuerungen und Ergänzungen fertig stellen zu können. Es fehlten noch zum größten Teil die Ausmalung der Wände und Gewölbe, dann ein neues Gestühl und der vorgesehene Statuenschmuck an den Pfeilern des Mittelschiffs.

Vom Kunstmarkt.

Verkauf der Hamiltonsammlung. In dem Auktionssaale von Sotheby, Wilkinson und Hodge in Wellington Street ward am 23. Mai der Teil der Hamiltonhandschriften, den die Berliner Bibliothek nicht behalten wollte, öffentlich versteigert und erzielte die Summe von 15189 L., welche, auf 91 Stücke verteilt, 167 L. für das Werk ergeben. Die deutsche Regierung hatte für den gesamten Hamiltonschatz 70000 L. gezahlt; sie behielt davon den unschätzbaren Botticelli-Dante, verkaufte die auf die schottische Geschichte bezüglichen Stücke an das Britische Museum, und der Rest, der an den Buchhändler Trübner aus Straßburg übergegangen, ward von diesem in London unter den Hammer gebracht. Unter den Bietern befanden sich die Engländer Quaritch, Ellis und Whitehead, welche mit Morgand aus Paris und Goldschmidt aus Frankfurt sich die kostbarsten Werke streitig machten. Dem Herzog von Aumale war die ganze Sammlung vorher angeboten worden; er lehnte dies ab, wird aber jedenfalls gestern sich einen Teil der Handschriften durch Morgand gesichert haben. Ein Gerücht, daß für das Evangeliarium aus dem 7. Jahrhundert, dessen Wert auf 3000 bis 10000 L. geschätzt wurde, 5000 L. geboten worden seien, bestätigte sich nicht; es ward nach heftigem Kampfe zwischen Quaritch und Goldschmidt dem ersteren für 1500 L. zugeschlagen. Schließlich war es ganz angemessen, daß das Werk in England blieb, denn es ward im 7. Jahrhundert von einem angelsächsischen Schreiber für den Erzbischof von York angefertigt und vermutlich dem König Heinrich VIII. von Leo X. geschenkt. Abgesehen von dem hohen künstlerischen Werte des Evangeliariums besitzt es noch den Vorzug, wenigstens 20 Jahre älter zu sein als der Codex Amiatinus in der Laurentiana zu Florenz. Von den übrigen Handschriften erzielte der Bestiarius de Creatione Mundi etc. 500 L., ein Evangelistiarium Graece etc. 180 L., der Roman de la Rose 325 L., das Officium Beatae Mariae etc. 540 L., Diodorus Siculus 100 L., das Officium Divinae Mariae Virginis von Geoffroy Tory 1000 L.

Entgegnung.

— **Barock und Rokoko.** Herr Cornelius Gurlitt teilt uns mit, daß er die von Herrn Peter Wallé in seinem Aufsatze „Zur Geschichte des Barock und Rokoko" betreffs des Zeughauses in Berlin angeregten Fragen, soweit dieselben nicht schon längst durch seine und Paul Schumanns Mitteilungen in diesem Blatte widerlegt sind, in einem Artikel über „Schlüters Anteil am Bau des königl. Schlosses zu Berlin" berührt, der im nächsten Hefte der „Zeitschrift für Bauwesen" erscheinen wird. Zugleich verwahrt sich Herr Gurlitt in aller Form gegen die Zumutung, als habe er mala fide sein Urteil aus anderen Zwecken abgegeben, als dem, der wissenschaftlichen Wahrheit zu dienen.

Zeitschriften.

Gewerbehalle. Lfg. 6.

Pokal, entw. von A. Ortwein. — Zwei Stühle, französische und deutsche Renaissance des 16. und 17. Jahrhunderts, aus der Sammlung Figdor. — Schmiedeeisernes Grabkreuz (16. Jahrh.) aus der Sammlung der „Gewerbehalle" in Kassel, aufgen. von G. Zimmer. — Schrank, entw. von G. Geissler. — Thürbeschläge von einem Schrank deutscher Arbeit des 17. Jahrh. im k. k. österr. Museum in Wien, aufgen. von A. Vaclavik. — Chorschranken in der Kirche zu Enkhuizen, aufgen. von F. Ewerbeck. — Turnierprunkschild im Oybin-Musum bei Zittau, aufgen. von A. Schubert.

Architektonische Rundschau. Lfg. 8.

Konkurrenzprojekt für die Wiederherstellung des Rathauses in Aachen, von F. Ewerbeck. — Kulmann-Denkmal im Eidgenossischen Polytechnikum in Zurich, von F. Bluntschli. — Wohnhaus Schmidt in Karlsruhe, erbaut von W. Ziegler. — Wasserturm in Amsterdam, erbaut von J. Gosschalk. — Der Steindlbachhof bei Peuerbach in Oberösterreich, erbaut von A. v. Wielemanns. — Sgraffitodekoration eines Wohnhauses in Eisenerz, Ende 16. Jahrh., aufgen. von C. Lacher. — Wohnhaus Pocher in Nürnberg, erbaut von H. Kieser. (Nebst Details.)

Kunst-Auktion in Amsterdam.

Die reichhaltige Sammlung von Alten Bildern, neben 300, wobei Prachtwerke des **Averkamp, von Beijeren, Bega, van der Eckhout, Gevert Flinck, van der Holst, Huchtenburgh, Maes, Molenaer, Ruisdael, Uchterveldt** u. s. w. Weiter viele schöne alte Handzeichnungen und Kupferstiche das Lager bildend der liquidirten Firma

van Pappelendam & Schouten
in Amsterdam

wird daselbst im Hôtel „de Brakke Grond“ am

II. und 12. Juni

versteigert unter Leitung der Firmen **Frederik Muller & Co.** und **C. F. Roos & Co.**

Kataloge auf Anfrage zu haben bei Frederik Muller & Co., Doelenstraat 10, Amsterdam.



Tanagra-Figuren.

Katalog mit 20 Illustrationen dieser „köstlichsten Publicationen des Kunsthandels“ versendet gratis und franco

Fritz Gurlitt,
Kunsthandlung.
Berlin W.,
29 Behrenstrasse.

Desiderata-Listen erbittet und **Kataloge** versendet das Antiquariat für Kunst und Kunstgewerbe von **Reinhard Weinhold**, Zwickau i. S.

Schedelsche Chronik

von 1493, sehr schönes, **komplettes** Exemplar, mit Holzschnitten von **Wohlgemuth & Pleidenwurf**, für M. 150 zu verkaufen. Gefl. Offerten unter **P. 264** beförd. Haasenstein & Vogler, Memmingen, Bayern

Kunsthandlung Hugo Grosser in Leipzig.
Vertretung und Musterlager von
Ad. Braun & Co., Phot. Anstalt in Dornach.

Unentbehrlich für jeden
Kunstgewerbebeflissenen

ist das bei E. A. Seemann in Leipzig erschienene:

Handbuch der Ornamentik

von Franz Sales **Meyer.** 38 Bogen mit über 3000 Abbildungen.
9 Mark, geb. 10 Mark 50 Pf.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Kunsthistorische Bilderbogen

1. **Handausgabe.** ***Erster Cyklus:*** I. Altertum, geb. M. 3. 50. — II. Mittelalter, geb. M. 3. 50. — III. Neuzeit: 1. Italien, geb. 4 M. — IV. Neuzeit: 2. Der Norden, geb. 4 M. (Zusammen 167 Tafeln. qu. Folio, 11 M., geb. mit gebrochenen Tafeln in Calico 15 M., plano in Halbfr. 16 M.)

   Handausgabe. ***Zweiter Cyklus*** (*Ergänzungstafeln*): 85 Tafeln mit Holzschnitten und 13 Tafeln in Farbendruck. 12 M., geb. mit gebrochenen Tafeln oder plano in Calico 15 M., in Halbfranz (nur plano) 16 M.

   Dazu: **Grundzüge der Kunstgeschichte,** von Anton Springer. I. Altertum II. Mittelalter. br. à 1 M., geb. à M. 1. 35. III. Neuzeit 1. Hälfte; IV. Neuzeit 2. Hälfte br. à M. 1. 50. geb. à M. 1. 90; in einen Band br. 5 M., geb. 6 M., in Halbfr. 7 M.

   Eine weitere Ergänzung des Werkes bildet:

   Die Kunst des 19. Jahrhunderts von Ant. Springer. 2. Aufl. 82 Tafeln mit einem Textbande brosch. 8 M.; gebrochen (4°.) oder flach geb. oder Textband für sich, 12 M., in Halbfranz 14 M.

2. **Gesamtausgabe:** 2 Bände mit 246 Tafeln qu. Folio und Textbuch von Anton Springer. 2. Aufl. brosch. M. 23. 50; geb. 2 Bände u. Textbuch M. 31. 50. (Ohne Textbuch M. 20. 50; geb. M. 27. 50.)

   Dazu 3 Supplemente:

   I. **Supplement:** *Die Kunst des 19. Jahrhunderts* (2. Auflage. 82 Tafeln qu. Folio) mit Textbuch von Anton Springer. brosch. 8 M., geb. 12 M., in Halbfr. 14 M. (wie oben unter „Handausgabe“).
   II. **Supplement:** (Altertum, Mittelalter, Neuzeit) 60 Tafeln und 5 Farbendrucke qu. Folio. 8 M.; geb. M. 10. 60.
   III. **Supplement:** (Altertum, Mittelalter, Neuzeit) 84 Tafeln qu. Folio, darunter 8 Farbendrucke. 12 M.; geb. 15 M.

3. **Schulausgabe:** 104 Seiten. gr. 4. mit 489 Abbildungen. Geb. in Halbldw. M. 3. 60; dazu: *Einführung in die Kunstgeschichte* von Dr. R. Graul. 112 S. geb. M. 1. 40. (Für höhere Schulen.)

4. **Kunstgeschichtliches Bilderbuch** für Schule und Haus, von Dr. G. Warnecke (Altona) 41 Seiten gr. 4. Mit 160 Abbildungen steif kart. M. 1. 60; geb. in Calico M. 2. 50. (Für Volksschulen.)

Ausführliche **Prospekte** gratis und franco.

Gemälde alter Meister.

Der Unterzeichnete kauft stets hervorragende Originale alter Meister, vorzüglich der niederländischen Schule, vermittelt aufs schnellste und sachverständigste den Verkauf einzelner Werke, wie kompl. Sammlungen und übernimmt Aufträge für alle grösseren Gemäldeauktionen des In- und Auslandes.

Berlin, W., (17)
Potsdamerstrasse 3.
Josef Th. Schall.

Vollständig
erschienen ist im Verlage von E. A. Seemann in Leipzig:

A. Woltmann und K. Woermann

GESCHICHTE DER MALEREI

4 Bände gr. Lex.-8.
mit 702 Illustrationen und einem Namenregister.
Brosch. 66 M., geb. in Leinw. M. 74.50, in Halbfranz M. 78.50.

[illegible] unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. Druck von August Pries in Leipzig

24. Jahrgang. (1888/89).

Kunstchronik

Nr. 36. 13. Juni.

Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

Herausgeber:

Carl v. Lützow und Arthur Pabst

Wien, Theresianumgasse 25 — Köln, Kaiser-Wilhelm-Ring 24.

Expedition:

Leipzig: E. A. Seemann, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. Kühl, Jägerstr. 73.

Die Kunstchronik erscheint von Oktober bis Ende Juni wöchentlich, im Juli, August und September nur aller 14 Tage und kostet in Verbindung mit dem Kunstgewerbeblatt halbjährlich 6 Mark, ohne dasselbe ganzjährlich 8 Mark. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

Die Gemälde der Ambraser Sammlung in Wien.

Das untere Belvedere in Wien hat bekanntlich seit Jahrzehnten neben vielen hochbedeutenden Werken der Plastik und des älteren Kunstgewerbes auch eine Reihe von guten Gemälden beherbergt. Sie sind von A. Primisser, Ed. v. Sacken in deren Büchern über die Ambraser Sammlung und von Waagen in seinem Werk über die Wiener Kunstdenkmäler aufgezählt und zum Teil beschrieben worden; einige Mitteilungen findet man auch in der Kunsttopographie Deutschlands von Lotz zusammengestellt. Seither aber ist nur Vereinzeltes über die Gemälde im unteren Belvedere in die Öffentlichkeit gedrungen. Da binnen kurzem die erwähnten Bilder bei Gelegenheit der Neugestaltung und Übersiedelung der kaiserlichen Kunstsammlungen an verschiedene Orte gebracht werden sollen, beeile ich mich, noch einmal vor dem Sinken des Vorhanges von den vorhandenen Bildern zu sprechen[1]). Die Reihenfolge wähle ich nach der Örtlichkeit, ohne mir übrigens damit einen Zwang aufzuerlegen und ohne einen Katalog geben zu wollen. In den fürs Publikum zugänglichen Räumen enthält das letzte kleine Zimmer die meisten wertvollen Bilder, unter denen die heil. Genovefa und der Sündenfall von Hugo van der Goes obenanstehen. Scheibler hat (im Repertorium für Kunstwissenschaft X. 279) diese überaus vollendeten Bildchen, wie ich nach einer Vergleichung mit dem Portinari-Triptychon in Florenz meine, mit Recht dem genannten Meister zugeschrieben. Früher galten sie als Werke des Memling, als welche sie auch in Waagens und Kuglers Handbüchern gepriesen werden. Sie sollen in der großen Galerie Aufnahme finden, weshalb sie auch im Jahrbuch der kaiserlichen Kunstsammlungen (von 1884) und im neuen großen Galeriekatalog beschrieben sind (dort bei Van Eyck).

An derselben Wand wie die zwei Bilder des Hugo van der Goes bemerken wir auch ein späteres vielleicht niederländisches Gemälde, ein männliches Bildnis (Mann mit der Nelke), fast lebensgroß, leider nicht tadellos erhalten. Bei Sacken (II, 58) steht es als Joh. Schorel, bei Waagen als Amberger, welcher Diagnose sich Engerth im neuen Katalog anschließt, der auch dieses Gemälde aufgenommen hat. Im Jahrbuch der kgl. preußischen Kunstsammlungen (II, 214) wird es wieder als ein Werk Jan Scorels angesprochen, und in der That läßt sich eine große Übereinstimmung mit den Bildern Scorels in Utrecht nicht leugnen. Die Inschriften auf dem Wiener Gemälde, die den Dargestellten Ulrich Sultzer nennen, habe ich zuerst im Monatsblatt des Wiener Altertumsvereins vom Januar 1880 veröffentlicht. Oben steht in einer langen Zeile:

„VLLRI(C)H SVLC(ZE)R. S . . . AL . . . . . . LXXV. IAR“ in dunkler Kapitalschrift auf dem braunem Grunde. Darunter, über dem Kopf des Dargestellten: „MDXXX“.

1) Während der Vorbereitung des Artikels sind schon einige Bilder aus der Ambraser Sammlung in die Kanzleien des neuen Museums übertragen worden. Andere sollen nachfolgen. Wieder andere sind seit den Zeiten Waagens bei verschiedenen Gelegenheiten ins Galeriedepot des oberen Belvedere gekommen. Darunter ein nettes, monogrammiertes Winterbildchen von Avercamp und die von Waagen dem Burgkmair zugeschriebenen Tafeln mit Sta. Catharina und St. Christoph, die übrigens erst von neuem zu studieren wären, da sie vielleicht von Hans Fries gemalt sind.

Nur bei günstiger Beleuchtung ist die Schrift, die undeutlich geworden ist, mit Sicherheit zu lesen. Der Name Sultzer wird dadurch zweifellos, daß auf der Rückseite des Bildes mit Rötel in einer Kursive, die noch dem 16. Jahrhundert, angehört, steht: „sulezer". Wie hängt dieser Ulrich Sultzer mit dem Bildnisse eines Hieronymus Sulzer zusammen, welches bei Woermann in der Geschichte der Malerei (II, S. 453) unter den Werken von Amberger verzeichnet wird?

In demselben Zimmer finden wir noch zwei Rundbilder mit höllischem Spuk von Hendrik Bles (von Scheibler Rep. X, 279) dem Bles wenigstens genähert), deren eines sogar mit dem Käuzchen versehen ist. Für ein helleres kleines Gemälde ähnlichen Inhaltes vermag ich einstweilen keinen Namen zu nennen. Zweifellos dagegen ist die Benennung einer großen Landschaft mit lustigem Volk von Lucas v. Valkenburg, die zu allem Überfluß noch monogrammirt ist. (Über den Buchstaben $\frac{L}{VV}$ steht die Jahreszahl 1585.) Im Anschluß an dieses mehrfach anregende Bild möchte ich auf eine ganze Reihe von Landschaften des Martin v. Valkenburg aufmerksam machen, der hier als ein Künstler mit breiter Technik und auffallend heller Farbengebung von geringer Naturwahrheit auftritt. Eines der Bilder, die durch biblische Figuren belebt sind, trägt die Buchstaben: $\frac{M}{VV}$. Den erwähnten M. v. Valkenburg konnte man unlängst in Wien auch als einen Feinmaler kennen lernen, nämlich auf einem netten Pergamentbildchen, das mit der Sammlung Klinkosch versteigert wurde (als Nr. 260) und das in dünnen Goldzügen dasselbe Monogramm aufwies, wie die derben Bilder aus der Ambrasersammlung [1])

Einen seltenen Landschaftsmaler des 16. Jahrhunderts finden wir unsern des Valkenburg durch ein nettes, wohlerhaltenes kleines Breitbild vertreten. Es ist Jacob Grimmer. Das Bildchen in der Ambraser Sammlung konnte wegen schlechter Beleuchtung und wegen der geringen Deutlichkeit seiner Bezeichnung lange nicht erkannt werden. Zu der Überzeugung, daß hier ein Grimmer vorliegt, bin ich durch Vergleichung mit dem voll und deutlich bezeichneten Bildchen bei J. C. v Klinkosch gelangt [2]). Die Hand ist auf beiden Bildern dieselbe, wonach sich auch die Signatur des Ambraser Bildes erklärt. Sie lautet:

„IACOP GRT . F . 1583. Avo. 16."

Das vermeintliche T, das mich jahrelang irre geführt hatte, ist nichts anderes als ein I mit einem Abkürzungsstrich darüber. Dargestellt finden wir auf dem Bilde ein Schlößchen, umgeben von einem Teich. Allerwärts Figuren. Die Bezeichnung steht rechts unten in braunen Zügen. Links auf einem braunen Faße stehen die schwarzen Buchstaben C (oder G) und M aneinander gerückt, was vielleicht des Künstlers Monogramm vorstellt, vielleicht aber auch nur eine Handelsmarke auf dem Faß zu bedeuten hat. (Breitbild, 0,48×0,25, auf Eichenholz. Bei Sacken II, 64 als holländische Landschaft. Die Bezeichnung ist dort unrichtig wiedergegeben.)

In einem andern Raume ist ein zweiter seltener vlämischer Landschaftsmaler des 16. Jahrhunderts anzutreffen: Lucas Gassel. Das Bild in der Ambraser Sammlung, das eine bergige Gegend mit vielen Häusern im Mittelgrunde vorstellt, ist zwar nicht monogrammirt, wie das Gemälde im oberen Belvedere, stimmt aber in jener Malweise mit jener monogrammirten Landschaft so sehr überein, daß ich meine Diagnose für sicher halte. Alle bezeichnenden Einzelheiten kehren wieder, sogar die laufende Eidechse auf dem braunen Felsen im Vordergrunde. Der neugetaufte Gassel zeigt als Figuren Merkur und Argus, die etwas rechts von der Mitte des Vordergrundes zu sehen sind. (Eichenholz, Breite 1,23, Höhe 0,975.) Die Erhaltung läßt zu wünschen übrig.

Der Beachtung wert sind ferner zwei kleine datirte Landschaften von dem in Wien so schlecht vertretenen Paul Bril, deren eine auch die Bezeichnung mit dem Namen trägt. Auf Nr. 23 steht: „P. BRIL" und zwar auf einem Säulenschaft, der im Vordergrunde links neben dem Wege liegt. Auf dem Querschnitt des Schaftes liest man: „1600". Nr. 26, die als Gegenstück zu 23 gelten kann, weist links unten die Datirung „1601" auf. Beide Bildchen zeigen die sorgfältigste, sauberste Durchbildung sowohl im braun gehaltenen Vordergrund, als auch im hellgrünlichen Mittelgrund und der blauen Ferne. An den Kleidern der zahlreichen Figuren, welche die dargestellten Küstengegenden beleben, herrschen die Farben blau, rot, grün und braun vor. Auf Nr. 26 finden sich rechts im Vordergrunde hohe Eichen, auf denen zwei Distelfinken bemerkt werden, was wieder von neuem beweist, daß diese Tiere nicht von Vinckeboons allein auf seinen Eichen angebracht worden sind (Nr. 23 und 26 auf Kupfer).

Noch wäre eine kleine Landschaft mit der Darstellung einer Schlacht zu erwähnen, ein auf Eichenholz gemaltes Breitbildchen, das wohl mit Recht für ein Werk des Patenier gilt und als solches in die große Galerie kommen soll. (Nr. 1096 des neuen Katalogs.) — Eine

[1]) Ein zweites dem Valkenburg zugeschriebenes Bildchen der Sammlung Klinkosch (Nr. 203, „der babylonische Turmbau") dürfte ein Werk des seltenen A. Mozart gewesen sein, von dem ein monogrammirtes Bild in der Augsburger Galerie hängt. Der sog. J. Brueghel bei Bossi in Wien dürfte ebenfalls von Mozart gewesen sein.

[2]) Vgl. darüber „Chronique des arts" vom 2. Febr. 1889.

felsige Seeküste mit einem strandenden Schiff ist leider fast rettungslos verdorben und läßt heute nur mehr sehr bedingungsweise eine Taufe zu. Ich vermute, daß das (leider stellenweise auch noch) ganz übermalte Bild von P. Schoubroeck gemalt ist. Die Darstellung eines Reitergefechtes, die bei Waagen als V. d. Meulen gilt, würde ich lieber für ein Werk des Jac. Weyer oder eines verwandten minderwertigen Schlachtenmalers ansehen. Die Hand des Marten v. Heemskerk glaube ich in einem unterlebensgroßen fratzenhaften Antlitz zu erkennen (Nr. 56 bei Sacken II, S. 68 als „Schule A. Dürers"). Es scheint, daß eine Allegorie des Schweigens mit dem kleinen Bilde gemeint ist, da der Dargestellte den Zeigefinger an den Mund gelegt hat. Eine Art Narrenkappe bedeckt das Haupt. Auf Eichenholz.

Unter den Italienern in der Ambraser Sammlung dürfte der kleine heilige Hieronymus, der dem Perugino zugeschrieben wird und der in der großen Galerie seinen Platz finden soll, dem Kunstwert nach die erste Stelle behaupten. Von größerem kunstgeschichtlichen Interesse ist aber das (im sog. Stammbaumsaal befindliche) Bildnis Kaisers Maximilian I. von dem Mailänder Maler Ambrogio de Predis, allbekannt durch Lermolieffs Buch[1]. Meister Ambrogio hat, wie man aus Maximilians Gedenkbüchern schließen kann, mit dem Kaiser auch sonst in Verbindung gestanden[2]. Andere Werke dieses Malers nachzuweisen, fällt einstweilen schwer. Bode hat unlängst ein Bildnis der Bianca Maria Sforza, der zweiten Gemahlin von Kaiser Max, dem Ambrogio de Predis zugeschrieben, wovon ich einstweilen nur berichten kann, ohne auf einzelnes kritisch einzugehen, da ich jenes Bildnis, das sich im Privatbesitz zu Berlin befindet, nicht im Original gesehen habe. Über die Möglichkeit oder Wahrscheinlichkeit, daß in jenem Bianca-Bildnis dasjenige erhalten sei, welches im Anonymus des Morelli erwähnt wird, habe ich an anderer Stelle zu schreiben, wo auch von einem anderen Porträt der Bianca Maria ausführlich die Rede sein wird, das bis vor kurzem in der Ambraser Sammlung (im Bureau) aufbewahrt wurde.

Zwei Brustbilder im Profil, die im Museo artistico municipale zu Mailand hängen, scheinen mir dieselbe Hand zu verraten, wie das bezeichnete Bildnis Maximilians in Wien. Die zwei Profile in Mailand stellen den Herzog Lodovico („LODOVICO D. M.") und seine Gemahlin „BEATRICE D. M." vor. Die Schriften stehen auf beiden Tafeln links oben im dunklen Grunde. Wären die Bilder nicht verrieben, so müßte als ein Unterschied von dem bezeichneten Wiener Bilde hervorgehoben werden, daß die Karnation dort viel blässer ist als hier, wo ein entschiedenes Gelbbraun vorherrscht.

Das feine, überaus sorgsam durchgebildete Profil der Ambrosiana, das als Porträt der Bianca Maria gegolten hat, auf Ambrogio de Predis zu beziehen, geht durchaus nicht an. Denn das bezeichnete Bild in Wien läßt zwar viel Fleiß und guten Willen erkennen, daneben aber auch eine gewisse Talentlosigkeit.

Viel künstlerischer aufgefaßt ist unsern des Ambrogio de Predis Galeazzo Maria Sforza's Profilkopf, den man am liebsten dem Ambrogio Borgognone zuschreiben möchte (Nr. 56). Das Bild ist an drei Seiten angestückelt, dann im Grund übermalt und mit dem Namen des Dargestellten versehen, der übrigens auch früher auf dem Bilde gestanden haben dürfte. Denn eine kleine Kopie, die sich unter den zahlreichen im Sammlungsbureau aufbewahrten Bildnissen befindet, ist, sehr wahrscheinlich noch vor der Anstückelung hergestellt, weist aber trotzdem die entsprechenden Inschriften auf (Nr. 538). An dem größeren Original ist alt und wohl erhalten der in blassen Tönen mit braungrauen Schatten gemalte Kopf und der obere Teil des Harnisches. Mehr als eine Handbreite nach unten hin ist ergänzt. Die Vergrößerung der Bildfläche ist an diesem Gemälde in der Weise vorgenommen worden (wohl aber vor langer Zeit, sicher noch in Ambras), daß von der Rückseite her eine Anstückelung gar nicht zu bemerken ist, die man doch an der Vorderseite mit großer Bestimmtheit erkennt. Das dünne, weiche Brettchen mit der alten Malerei ist nämlich in ein von vorneher ausgehöhltes neues Brett von obenher hineingeschoben. Deshalb kann man vom Holz des alten Brettchens nur ganz wenig am oberen Querschnitt des Bildes sehen.[1]

Dieselbe Art der Anstückelung fand ich an einem guten, vermutlich mailändischen Kopf (Nr. 51), der auf dem später aufgemalten Grunde die Benennung des Dargestellten als Kaiser Friedrich III. aufweist. Die Richtigkeit dieser Benennung erscheint mir fraglich.

Unter den Gemälden deutscher Herkunft sind wenig Originale. Der hübsche, wenn auch etwas verschwommen modellirte Albrecht Altdorfer (Heil. Familie) wird in der großen Galerie zu sehen sein. Die ehemals dem Dürer zugeschriebenen Bilder haben diesen großen Namen nicht verdient und führen gegenwärtig ein sehr bescheidenes Dasein. Die Kopien nach Dürer,

1) Vorher schon erwähnt bei Primisser S. 91 und bei Sacken II, S. 14.

2) Vergl. „Jahrbuch der Kunstsammlungen d. A. H. Kaiserhauses", V. Bd. Regest. 4020.

1) Die Sache ist beachtenswert, weil ähnliche Fälle, wenn sie oberflächlich betrachtet werden, zu Täuschungen über die Natur der Holzart Anlaß geben können.

besonders die nach dem halbverlorenen Rosenkranzbild, sowie die beiden Kaiserköpfe nach den Originalen im Rathaus zu Nürnberg sind aber der Beachtung wert. Bezüglich der Kopie des Rosenkranzbildes bemerke ich hier ausdrücklich, daß sie auf Leinwand gemalt ist, was zu einigen Rückschlüssen berechtigt.

Die zwei kleinen Rundbilder vom jüngeren Holbein aus dem Jahre 1534, auf weichem Holz gemalt befinden sich noch in bestem Zustand an Ort und Stelle. Sie kommen in die große Galerie (als Nr. 1577 und 1578). Zwei ältere Kopien nach dem männlichen Bildnis des älteren Holbein, das Woltmann (Holbein II. 90) beschreibt, will ich hier erwähnen, weil das Original in Privatbesitz und deshalb schwer zugänglich ist. Primisser S. 155, Nr. 75) hielt die eine dieser Kopien noch für ein Werk Albrecht Dürers, was ich vermerke, um anderen das Suchen nach diesem „Dürer“ zu ersparen. Der **Jörg Brew**, den die Litteratur in Verbindung mit der Ambraser Sammlung kennt, befindet sich längst nicht mehr im unteren Belvedere. Dagegen ist die lange Reihe der fürstlichen Bildnisse vom jüngeren **Cranach**, die in Naglers Lexikon (III, 182) und in Hormayrs Archiv von 1821 (S. 70 ff.) erwähnt sind, noch an derselben Stelle, wo ich sie vor Jahren zum erstenmal gesehen habe. Nr. 37, eine unterlebensgroße Madonna, hinter welcher zwei Engelchen einen grünen Vorhang ausgespannt halten, ist aus der Werkstätte des älteren Cranach hervorgegangen und zeigt das roh ausgeführte Zeichen links oben (erwähnt bei Perger a. a. O. S. 386), an einer etwas größeren Madonna aus Cranachs Atelier, Nr. 106) ist seitlich ein breites Stück ergänzt.

Vergessen wir nicht, auf einige bedeutende Werke französischer Malerei hinzuweisen, die noch in der Ambraser Sammlung zu finden sind, mit dem feinen, glatten Fr. **Clouet** an der Spitze. Das wohlerhaltene Bildchen stellt den jugendlichen Charles IX. vor, ungefähr im Alter von elf Jahren. Denn rechts oben liest man die Jahreszahl 1561, und Charles ist 1550 geboren. Höchst wahrscheinlich hat man ein zweites französisches Gemälde in dem Brustbild einer Heiligen vor sich, das im letzten Zimmer als Nr. 67 hängt und bei Waagen als Holbein um 1536 galt (bei Primisser als „Altdeutsch“, bei Sacken (II, S. 58) als Amberger). Der neue Katalog der großen Galerie, in welche es aufgenommen werden soll, verzeichnet es als Nr. 1508 „Deutsche Schule“). Die Dargestellte ist von einem feinen Kreisnimbus umgeben, zeigt im übrigen so individuelle Züge, daß man das Bild für ein Porträt halten muß. Der Buchstabe c, der im Brustsaum des Kleides oder Hemdes vorkommt (nicht C und H, wie Waagen sagt), und das mehrmalige K im Halsbande lassen vielleicht eine Katharina vermuten. Die Malweise deutet auf die Zeit um 1540 und erinnert lebhaft an die Hand des interessanten männlichen Bildnisses im zweiten Stockwerk des oberen Belvedere (I. Saal, Nr. 99).[1])

Unter den Kopien nach französischen Gemälden, die sich in großer Anzahl im unteren Belvedere finden, hebe ich noch hervor: einen Charles IX., ein fast lebensgroßes Brustbild im sog. Stammbaumsaal (Nr. 63) und eine ganze Reihe interessanter kleiner Bildnisse im Sammlungsbureau (besonders die Nummern 829 bis 836).

Originale sind die kleinen Gouachemalereien mit Bildnissen aus dem brandenburgischen Hause. Eines davon trägt die Bezeichnung „Les frères Huaut Les jeunes fec.“ in feiner goldener lateinischer Kursive. Die dargestellte Persönlichkeit ist als Kurfürstin Sophie Charlotte bezeichnet; als Datirung lesen wir 1695. Der Name Huaut steht bei Primisser und Sacken irrtümlich als Hicaut.

Th. Frimmel.

1) Vergl. hierüber C. v. Lützows Belvederewerk (Text S. 98), wo von mehreren französischen Bildern des Belvedere die Rede ist und die ältere Litteratur benutzt wird. Siehe auch Rep. X, 292 und „Chronique des arts“ vom 17. Nov. 1888, endlich den vor kurzem hier erschienenen Artikel über die Sammlung Czartoryski (Chronik 1889, Nr. 31).

Bücherschau.

Denkmäler griechischer und römischer Skulptur in historischer Anordnung. Unter Anleitung von Heinrich Brunn, herausgegeben von Friedrich Bruckmann. Imperialformat. München 1888. Lieferung 7—11.

Langsam aber stetig schreitet das große Werk vorwärts und jede neue Lieferung erfüllt mehr die Erwartungen, die es bei seinem ersten Erscheinen bewillkommneten, und birgt des Schönen oder Wichtigen für jeden Freund und Kenner der alten klassischen Kunst. Neben Athen und München, welche bisher hauptsächlich Berücksichtigung fanden, tritt nun London mit der Fülle seines Antikenbesitzes, aus welchem neben dem polykletisirenden Pan des M. Cossutius Cerdo (Lief. X, Nr. 47), einerseits auf den äginetischen sog. Apollon Strongford (XI, 51), andererseits auf den hochpathetischen Apollon Giustiniani (XI, 53) ausdrücklich hingewiesen sein mag. Die Wiedergabe des letzteren, besonders groß und wohlgelungen, veranlaßt den Referenten, den Wunsch zu wiederholen, daß fortan auch die übrigen Köpfe, zumal wenn sie von besonderer Schönheit und Wichtigkeit sind, ebenso groß mitgeteilt werden möchten, d. h. stets ohne die modernen Basen (wie z. B. beim sog. Thumelicus XI, 55) und ohne moderne Büsten (vgl. z. B. II, 10 und III, 13), welche ihren Maßstab unnütz verkleinern. Von athenischen Antiken seien die delische Nike des Miltiades (VIII, 36), der sog. Apollon auf dem Omphalos (IX, 42), die Parthenos Lenormant (VIII, 38) und des Varvation (VIII, 39. 40) als besonders wertvoll und gelungen hervorgehoben. Der Athenekopf vom Denkmal des Eubulides (X, 48) hätte mehr von der Seite genommen werden müssen (vgl. dazu Arch. Mittlgn. Athen VII, 1); bei den arg mitgenommenen Köpfen des Skopas (IX, 44) wäre es doch wohl angebracht gewesen, sie nach Abgüssen wiederzugeben (vgl. Antike Denkmäler I, 35). Die Abbildung der Nike vom Dipylon (X, 49) widerlegt Wolters' Behauptung, daß Kopf und Torso nicht zusammengehören (Arch. Mittlgn. Athen XII, S. 368 ff.), und giebt zum

erstenmal die richtige Stellung und Bewegung der Figur, worüber sich im Text Auskunft und Begründung finden werden. Unter den Münchener Blättern begnüge ich mich die Abbildung der kephisodoteischen Eirene (IX, 13) zu nennen, welche in der That einen Abguß zu ersetzen vermag. Dazu kommen zahlreiche für die Entwickelung der Skulptur wichtige Reliefstücke aus Athen und London — kurz, das Werk läßt nur den einen Wunsch laut werden, daß die günstigen Sterne, unter denen es begonnen und fortgesetzt wird, zu walten nicht aufhören mögen!

Halle. **H. Heydemann.**

Das Stilisiren der Pflanzen, von Zdenko R. Schubert von Soldern. Zürich und Leipzig, Verlag von Orell, Füßli & Co. 8. 1888.

J. L. Wenngleich über keinen Mangel an Ornament-sammelwerken, Stillehren u. dergl. geklagt werden kann, so fehlte doch bisher ein handlicher Leitfaden zur Orientirung über das innere Wesen der Ornamentik, über die stilgemäße organische Entwickelung der Zierformen aus den Grundelementen der Pflanzenwelt und deren funktionelle Bedeutung sowohl in der Architektur als auch in den verschiedenen Zweigen des Kunstgewerbes, aus welchem der angehende Architekt oder Zeichenlehrer sich Belehrung verschaffen konnte, kurz, ein Buch, welches in bündiger Rede und guten Bildern über das „Stilisiren der Pflanzen" Auskunft giebt. Mit der vorliegenden Arbeit kommt der Verfasser diesem Bedürfnisse entgegen, und es sei von vornweg bemerkt, in ganz trefflicher Weise. Als Architekt und Professor an der deutschen technischen Hochschule zu Prag ist derselbe sowohl in den künstlerischen und kunstwissenschaftlichen als auch in den pädagogischen Fragen des Gegenstandes ganz zu Hause und hat in Form und Darstellung durchweg den Zweck des Buches als Lehrbehelf im Auge behalten. Deshalb bildet auch der Text, der klar und fließend geschrieben ist, die Hauptsache und die Illustrationen sind die erläuternden bildlichen Beigaben. Der Verfasser gliedert den Stoff, nach kurzen einleitenden Kapiteln, in zwei Hauptabschnitte: in das struktive Pflanzenornament, also in die an den struktiven Teilen der Architektur angewendeten Ziergebilde, und in das neutrale Pflanzenornament, welches ohne bestimmte Funktion sich mehr oder minder als Flächendekoration ergeht. In beiden Teilen wird der Leser von Aegypten aus durch sämtliche Stilepochen bis zum Barockstil geführt. Es ist in keinem der einzelnen Abschnitte des Wissenschaftlichen zu viel, zur allgemeinen Orientirung aber auch nicht zu wenig gegeben. Die Illustrationen, 131 an der Zahl, sowie die ganze Ausstattung des Buches sind musterhaft. Indem wir der gediegenen Arbeit Schuberts unsere volle Anerkennung zollen und deren Verbreitung an Kunstschulen wärmstens befürworten, fügen wir den Wunsch bei, der Verfasser möge recht bald an die Fortsetzung seiner Arbeit, an den figürlichen Teil der Ornamentik schreiten.

Vermischte Nachrichten.

Wn. Oelfarbe auf Sandstein. Wie oft ist in der letzten Zeit über die Barbarei des vorigen und vorvorigen Geschlechtes geklagt worden, das die Sandsteinbauten und Sandsteinzieraten, welche angeblich von Haus aus das schöne, matte Korn des reinen Steines gezeigt hatten, mit einem häßlichen, glänzenden Oelfarbenanstrich überzogen habe! Wie oft hat man bei Erneuerungen älterer Bauwerke es für ganz unerläßlich gehalten, daß vor allen Dingen die Oelfarbe heruntergenommen und dem natürlichen Stein wieder zu seinem Rechte verholfen werde! Und doch befindet man sich damit in einer vollständigen Täuschung, wenigstens sicherlich was die Barockzeit betrifft. Aus einer ganzen Reihe erhaltener Baurechnungen läßt sich nachweisen, daß in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts in Leipzig alle aus Sandstein hergestellten Bauteile: Thür- und Fensterumrahmungen, Simse, Zieraten u. dergl., mochten sie aus dem gelblichen Pirnischen oder aus dem roten Rochlitzer Stein gearbeitet sein, gleich beim Neubau, nicht erst bei späteren Ausbesserungen, mit Oelfarbe gestrichen wurden, nachdem die Fugen zwischen den Steinen mit Oelkitt ausgestrichen waren. So geschah es, um nur zwei Beispiele zu nennen, auf die Leipzig einst nicht wenig stolz war, bei dem 1717 erbauten Reithause und bei dem 1723 erbauten Peterstor. Bei späteren Ausbesserungen galt dann natürlich der Oelfarbenstrich erst recht für selbstverständlich. So wird z. B. 1742 vom Rathsmäurer geklagt, daß am Petersthor überall „die Oelkittfugen ausgezehret, daher durch dergleichen offene Fugen die Nässe vom Regen und Schnee in die Gesims- und Werkstücke eindringen kann, mithin dem kostbaren Werke kein geringer Schaden zugewachsen, wie es selbsten der Augenschein giebet, daß sothanes Gesims und Werkstücke vom Salpeter und Victriol angefressen und sich Zierraten nebst der Oelfarbe gänzlich verzehret"; worauf denn alles mit Oelkitt und Oelfarbe wieder hergestellt wird. Aber auch aus früherer Zeit, aus dem 17. und 16. Jahrhundert, fehlt es nicht an Beweisen, daß schon damals in Leipzig ganz dasselbe Verfahren eingehalten wurde. Wappen über einem Thore, Brunnenfiguren, Zieraten an einem Brunnenkasten wurden stets bunt, die übrigen Sandsteinteile einfarbig mit Oelfarbe gestrichen. Es war das keine Ausnahme, sondern die Regel, und es ist ein kunstgeschichtlicher Irrtum, wenn wir unsere Vorfahren immer gegen eine „Barbarei" in Schutz nehmen zu müssen glaubten, die sie doch thatsächlich mit größter Unbefangenheit ausübten.

Vom Kunstmarkt.

Auktion Zschille-Pagenstecher-Fechenbach rc. Köln, 27.—29. Mai 1889.

Die letzten Kölner Auktionen haben wieder bewiesen, daß die Freude am Bildersammeln noch nicht aufgehört hat, und daß gute alte Bilder — sogar zuweilen recht schlechte alte Bilder — noch stets zu hohen Preisen Käufer finden. Es ist mit den alten Bildern jetzt fast wie mit den Staatspapieren: sogar die weniger „soliden" Sorten stehen „hoch im Kurse".

Die Sammlung Zschille aus Dresden bot manches interessantes Bild. Nr. 2 war alt-holländisch nicht alt-deutsch; etwa von einem Schüler des Jacob Cornelisz van Oostsanen. (185 M.) Nr. 4 war sicher kein Berchem; die „ganz deutliche" Signatur war mehr deutlich als echt. Es könnte von J. van der Bent sein. (3350 M.!!!) Nr. 5 war in der Art des Lucas van Leyden, aber recht verputzt. 95 M. Von wem der alte Gelehrte Nr. 6 war, weiß ich nicht, aber von Bol sicher nicht. (390 M.) Nr. 7 war dagegen wirklich ein schöner, gemütsvoller Brekelenkam; kräftig, leuchtend in der Farbe, reizend im Gegenstand. Wie andächtig flickt die Mutter den Kittel ihres Jungen; wie natürlich und zwanglos steht dieser dabei und sieht zu, während sie ihm eine Strafpredigt zuteilt! Die Qualität des Bildes war höher stehend als dessen Erhaltung; rein erhaltene Brekelenkams kommen eben selten vor. 2800 M. Daß Nr. 8 kein Brouwer, sondern ein sehr guter, warmer Jan Miense Molenaer aus seiner mittleren Zeit war, wußten die meisten Besucher der Auktion, auch der glückliche Käufer Justizrat Peltzer. (1520 M.) Nr. 9 war gar nichts. 20 M. Nr. 10 war kein Brueghel, viel später, um 1700 in der Art des Bredael rc. (200 M.)

Nr. 12 machte auf mich den Eindruck einer Kopie. (400 M.) Nr. 13 könnte, nach Dr. Thode,

in der That ein früher Bugiardini sein. (910 M.) Nr. 14. Heil. Familie, nicht Carracci, vlämisch, aus der Zeit des Erasmus Quellinus. (120 M.) Nr. 16. Jesus segnet die Kindlein, ein leider sehr verdorbenes, großes, figurenreiches und echtes Bild von Lucas Cranach d. ä. (300 M.) Die alte, gute Kopie des Cuypschen Muschelessers (das Original in dem Museum Boymans zu Rotterdam) fand zu 2960 M. einen Käufer. Das Bild war jedenfalls noch erfreulicher als Nr. 18, schwache Nachahmung Cuyps. (300 M.) Nr. 19. Zeltlager, großer, brauner, fast monochromer, roher Benjamin Cuyp. (400 M.) Nr. 20. Echter, etwas schwarzer Decker. (670 M.) Nr. 21. Interessanter Willem Duyster. Über diesen Codde-Schüler, der kaum 35 Jahre alt wurde, von welchem das Amsterdamer Rijks-Museum zwei vorzügliche Bilder besitzt, teilte ich kürzlich mehreres in „Oud-Holland" mit. Hier sehen wir fünf phantastisch gekleidete Masken bei Fackellicht; im Hintergrunde rechts eine Gruppe Herren und Damen. Gut gezeichnet, fein ausgeführt, tadellos erhalten. (410 M.) Das Bild ist W. C. Duyster bezeichnet. Nr. 22. Feiner, anziehender Abraham Diepraem; farbig, besonders sorgfältig ausgeführt, trotz des roten Kleides, der roten Mütze, nicht bunt. (1050 M., Rat Peltzer, Köln.) Nr. 23. Rohes, abstoßendes Bild desselben Meisters — leider sind seine Arbeiten häufig so schlecht — (160 M.). Der feinste Diepraem, schön wie ein „silbertöniger" Teniers, hängt in der Moltkeschen Sammlung zu Kopenhagen. Nr. 24–27, gute Dietrich. (96—55 M.) Nr. 28. Simon, nicht Jacob van der Does, schwach, schwarz. (205 M.) Nr. 29. Kopie nach Dou. (180 M.) Nr. 30. Kein Dürer, sondern alte vlämische Wiederholung eines Teils des bekannten Bildes des Roger van der Weyden im Escurial. (300 M.) Nr. 31. Sehr schwacher Dusart. (105 M.) Nr. 32. Leider stark mitgenommenes männliches Porträt eines sehr tüchtigen van Dyck-Schülers. (710 M., Rat Peltzer.) Nr. 33. Kein Elsheimer: vlämisch, in der Art des Francken nach einer Komposition des Otto Venius. (200 M.) Nr. 35. Der Strand von Scheveningen von Jacob Esselens: bezeichnetes, gutes, etwas leeres Bild. Esselens wurde Kaufmann in Amsterdam, deshalb sind seine oft vorzüglichen Bilder so selten; zum Zeichnen kam er noch eher, sogar auf seinen Geschäftsreisen. (810 M.) Nr. 36. Kein Fabritius, eher ein großer Egbert Heemskerk oder etwas derartiges. (180 M.) Nr. 37. Wie man diese liederlich gezeichnete, fade, schwache Darstellung im Tempel dem Flinck zuschreiben konnte, ist mir unerklärlich. Höchstens ist das Bild von Johannes Voorhout. (280 M.) Nr. 38. Aus der Francken Fabrik. (10 M.) Nr. 41. Allerliebster, sehr früher (1622) van Goyen. Reizende, kleine Figürchen auf dem Eise; noch ganz in der Art des Esaias van de Velde, wie der Katalog hier sehr richtig bemerkt. (900 M. doch fünf Minuten später schon zu 1500 M. wieder verkauft. Nr. 42. Kein van Goyen, eher Knibbergen. (810 M.) Nr. 45. Echt bezeichneter, sehr interessanter Frans Hals d. j., Inneres einer Scheune mit vielen Geräten, Gefäßen und Sachen aller Art. Von Bode, mit einer Reihe ähnlicher Arbeiten in seinen „Studien" erwähnt. (600 M.) Nr. 49 machte auf mich den Eindruck eines echten schlechten Jordaens. Die Signatur konnte ich nicht prüfen. Nr. 50. Holländische Dorflandschaft, bezeichnet G. D. H. Ein Gabriel de Heusch hat meines Wissens nie gemalt, jedenfalls dieses Bild nicht; es ist eine gute Arbeit des seltenen Gillis de Hondecoeter, des Großvaters vom großen Melchior. Er ist Zeitgenosse eines Vinckeboons, Savery &c., aber schon freier, naturwahrer in der Auffassung der Landschaft. (300 M., Rijks-Museum, Amsterdam.) Nr. 51. Nach Dr. Thode wohl echter, aber unfertiger Holbein. (610 M. — sehr billig, herrliches Bild, voll Ausdruck.) Nr. 52. Kein Hondecoeter, van Oolen? (3000 M.) Nr. 54. Kein Dujardin. (190 M.) Nr. 55. Jacob van der Does. (95 M.) Nr. 59. Guter Jan Looten, weniger schwarz als gewöhnlich. (460 M.) Nr. 60. Gutes, späteres Damenporträt von Nicolaes Maes, mit schön wirkenden roten Draperien und Decken und schwarzem Atlasgewand. (1550 M.) Nr. 63. Unangenehme, moderne Kopie nach Vermeer van Delft. (380 M.) Nr. 64. Scheusal! Ganz übermaltes, falsch bezeichnetes Bild. (120 M.) Nr. 65. Wachtstube. Kein Metsu aber (leider ganz verdorbener und übermalter) Simon Kick, von dem die Berliner Galerie ein ähnliches Bild besitzt. Man lese über ihn die letzte Lieferung der Jahrbücher der preußischen Museen. Gewiß war dieses einmal ein hübsches Bild. (360 M.) Nr. 66. Verputzter Mierevelt. (570 M.) Nr. 67. Deutsches, (kölnisches?) Porträt; sehr tüchtige Arbeit. (200 M.) Nr. 68. Schwacher J. B. Monnoyer. (60 M.) Nr. 69. Hübscher Frederick Moucheron, die Kühe sind aber wohl nicht von van de Velde. (570 M.) Nr. 72. Ist dieses mit einem falschen Monogramm des van der Neer versehene, feine Bildchen alt? Es könnte in diesem Fall von Pieter van Santvoort sein, von dem ich nur eine ganz ähnliche Landschaft (1626) bei Herrn D. Franken in Vésinet sah. (100 M.) Nr. 73. Großes, außergewöhnliches Bild des Caspar Netscher (1675), aber wohl nicht der Künstler mit seiner Familie, da er um diese Zeit eine ganze Schar Kinder hatte. Eher ist es ein vornehmer Dilettant mit Frau und zwei

Kindern. Treffliche Arbeit; hier wäre die Bemerkung: „bedeutendes Galeriebild“ einmal am Platze gewesen. 1850 M. Nr. 74. Kein Rolpe; besseres Bild. Am ehesten ein warmer, kräftiger G. Dubois. Leider nicht unberührt geblieben. 570 M.) Nr. 75. Vergnügter Bauer. Echter Adr. van Ostade (1656), unter Halsschem Einflusse; ein ähnliches Bildchen in der Amsterdamer Galerie. Wohl weil es hinter Glas und etwas bestäubt war, konnte es für nur 310 M. für die Rotterdamer Galerie erworben werden. Nr. 77. Kein Ostade, sicher aber ein feines, anziehendes Bildchen von Jan Miense Molenaer. 450 M.) Nr. 79. Kein Palamedes; eher vlämisch (van der Lamen? 71 M. Nr. 80. Sehr schlechter Egb. van der Poel. 170 M. Nr. 81. Guter Frans Post. 200 M. Nr. 82. Wohl Kopie. (190 M. Nr. 83. Dieses Damenporträt ist sicher von Jan van Bylert; ähnliche, bezeichnete Bildnisse erwarb kürzlich die Amsterdamer Galerie. (570 M.) Nr. 86. Feines Blumenstück. (310 M.) Nr. 87. Ruthart. (710 M.) Nr. 88. Besonders geistreicher Cornelis Saftleven, 1629 gemalt, Satire auf den Eigennutz der Advokaten ... „Wer will rechten um eine Kuh, der bleibe nur zu Hause und bringe eine zweite dazu“. Die Tiere sind famos gezeichnet, meist nach der Natur, der Frosch rechts ist unübertrefflich. 510 M. Rotterdamer Museum.) Nr. 89. Unbekannter, interessanter Nachahmer Raffaels, ein Niederländer aus dem ersten Viertel des 16. Jahrhunderts. 5800 Mark! Nr. 90. Reizender, kleiner R. Savery. (58 M.) Nr. 91. Merkwürdige Landschaft, aber kein Seghers. Der Baumschlag weist auf Cl. van Beeresteyn, den Haarlemer Radirer, während die Figuren wohl von Adriaen van Ostade sind; hell, gelblich-grün, licht und sonnig. (610 M., Herr Rötzlin, Elberfeld. Ein schwaches, ganz verputztes Bild dieses Meisters wurde vor einigen Jahren der Amsterdamer Galerie einverleibt. Nr. 94. Kann einmal ein echter Jan Steen gewesen sein. (200 M.) Nr. 95. Guter, bedeutender Abraham Storck, der sich selten von so günstiger Seite zeigt. 790 M., Herr Bruchmann, Köln. Wer ist der Leidener Maler, der Nr. 96 malte? (240 M.) Nr. 97. Könnte ein echter Teniers sein. (910 M.) Nr. 98 war ein charakteristisches Bildnis von Willem Honthorst; das effektvolle Porträt wurde zu 920 M. verkauft. Nr. 99. Guter L. de Vadder aber nicht intakt. (420 M.) Nr. 100. Kopie oder Nachahmer des Tizian. (500 M.) Nr. 103. Sehr schwache Grisaille von van der Venne. (100 M.) Nr. 104. Kein Verboom; vielleicht rührt die Bezeichnung von Alex. Keirincx her; oder ist das Bild von dem Meister J. O. C. (das O im J) und ist das vielleicht Joachim Camphuysen? Das so bezeichnete Bild der Sammlung Pagenstecher hatte große Ähnlichkeit mit diesem Gemälde. Beide sind Landschaften mit warmer Abendbeleuchtung, in ziemlich minutiöser Ausführung; sie erinnern am meisten an Keirincx. (370 M.) Großer Victors breit 342 cm), bezeichnet: Jan Victors fe. 1682. Wichtig ist das Datum, da wir nach 1672 nichts von dem Meister wußten; ich habe freilich noch einen leisen Zweifel, ob vielleicht 1652 zu lesen ist. Gewiß war aber dieser Herr de Witte kein Statthalter (!!) und existirt der Ort Ulpendeel (es soll wohl Ilpendam heißen?) nicht bei Amsterdam. (1450 M. Nr. 106. Kein Victors; vielleicht C. v. Renesse. Nr. 107. Kein van der Vinne, sondern ein bezeichneter, reizvoller, feiner, farbiger Adr. van der Venne 1625. (400 M., der van der Venne-Freund Franken. Nr. 108. Große Kirche von H. van Vliet; kurios ist die grüne Gardine, welche davor gemalt ist. Das Bild ist etwas groß: (4750 M.) Nr. 109. Apollo und die Musen, großes, langweiliges, buntes Familienbild von A. de Vois (1662). Gut gezeichnet; wohl das größte, nicht das beste Bild des Meisters. (3550 M.) Nr. 111. Schöne Landschaft, welche A. Waterlo fe. bezeichnet sein soll. Leider hing das Bild so hoch, daß man es nicht beurteilen konnte; es war aber sehr effektvoll und für Waterlo ganz ungewöhnlich. (700 M.) Nr. 112. Langweiliges Porträt von Jan Weenix. (800 M.) Nr. 115. Kein Adr. van der Werff. (410 M.) Nr. 117. Später Jan Wynants. (500 M.) Nr. 118. Echter, bezeichneter Jacob de Wit, bunt, unharmonisch in der Farbe; hier tritt er als Rubens-Nachstreber auf. (820 M.) Nr. 119. Kopie. (300 M.) (Forts. folgt.)

A. Bredius.

– x. **Amsterdamer Kunstauktion.** Am 12. und 13. Juni brachte die Firma Frederik Muller & Co. in Amsterdam eine Sammlung alter Gemälde, Zeichnungen und Kunstdrucke zur Versteigerung, welche sich ehedem in Besitz der in Liquidation befindlichen bekannten Auktionsfirma van Pappelendam & Schouten befanden. Der Katalog weist 285 Gemälde, darunter einige Miniaturen, auf, etwa 250 Aquarelle und Zeichnungen und über hundert Kunstdrucke, ist auch mit einem Lichtdrucke nach einem Bilde von Avercamp versehen.

Zeitschriften.

Die Kunst für Alle. Heft 17 u. 18.

Jahresausstellung im Wiener Künstlerhause. Von C. von Vincenti. II. (Mit Abbild.) — Von der Ausstellung in Hamburg. Von [illegible]. — Hermann Vogel. Von Fr. Pecht. (Mit Abbild.) — Römerbriefe. Von Hans Barth. — Bildererwerbungen des Goethehauses in Frankfurt a. M. Von O. Donner v. Richter. — Beilagen: Madonna im Walde. Von H. Vogel. — Zur G'sundheit. Von F. von Defregger. — Gegend bei Meran. Von Rob. Russ. — Bei der Wahrsagerin. Von Gabr. Max. — Die Wiedererstehung des Deutschen Reiches. Wandgemälde von H. Wislicenus. — Am Tiberufer. Von Oswald Achenbach. Elena. Von G. v. Hösslin. — Weihnachtssingen in der Schweiz. Von H. Bachmann.

L'Art. No. 601.

Exposition universelle de 1889: I. La bijouterie française depuis 1789. Von F. Naquet. (Mit Abbild.) — Les peintres du centenaire 1789—1889. Von A. Hustin. (IV.) — Salon de 1889: la sculpture. Von P. Leroi. (Mit Abbild.)

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von August Pries in Leipzig

24. Jahrgang. 1888/89.

Kunstchronik

Nr. 37. 20. Juni.

Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

Herausgeber:

Carl v. Lützow und Arthur Pabst
Wien, Theresianumgasse 25 — Köln, Kaiser Wilhelmsring 24.

Expedition:

Leipzig: E. A. Seemann, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. Kühl, Jägerstr. 73.

Die Kunstchronik erscheint von Oktober bis Ende Juni wöchentlich, im Juli, August und September nur aller 14 Tage und kostet in Verbindung mit dem Kunstgewerbeblatt halbjährlich 6 Mark, ohne dasselbe ganzjährlich 8 Mark. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

Hellmers Denkmal zur Erinnerung an die Türkenbefreiung Wiens (1683).

Bekanntlich wurde im Jahre 1883 bei Gelegenheit der 200jährigen Feier des ruhmvollen Türkenentsatzes von Wien der Beschluß gefaßt, zur Erinnerung an das denkwürdige, weltgeschichtliche Ereignis in der Turmhalle der Stefanskirche ein Monument zu setzen, in welchem die Helden und Dulder jener Tage in plastischen Bildern verewigt werden sollten.

Aus der Preisbewerbung ging Prof. Edmund Hellmer als Sieger hervor, und nach nunmehr fünfjähriger Arbeit ist das vollendete Modell des Werkes in dem Atelier des Künstlers (dem ehemaligen Amateurpavillon der Weltausstellung im Prater) zur allgemeinen Besichtigung ausgestellt. Hellmer hat die große Aufgabe, welche für den Architekten fast ebenso bedeutende Schwierigkeiten bot, wie solche der Bildner zu überwinden hatte, glänzend gelöst. Der Grundgedanke, der Sieg des Christenheeres über die Scharen der Osmanen, der damals vor den Mauern Wiens ausgefochten wurde, bildet den Mittelpunkt der Komposition, während in einer Anzahl fein durchgebildeter Einzelgestalten deren Beteiligung an der großen That gekennzeichnet erscheint. Die Gesamtanordnung bewegt sich in der Form eines großen Altarbaues mit Anklängen an die Wandgräber der italienischen Hoch- und Spätrenaissance. Die Hauptgruppe in der Mittelnische bringt den Einzug des Grafen Rüdiger von Starhemberg nach dem Siege lebensvoll zur Anschauung. Das Reiterbild des Helden ist einerseits von dem Fahnenträger der Bürgerinnungen, andererseits von einem Wiener Studenten mit dem Schwerte in der Rechten (hinter ihm Paul Sorbait) und zahlreichem Gefolge begleitet. Über dieser Gruppe schwebt ein weiblicher Genius mit Lorbeerkranz und Palmenzweig; zur Kennzeichnung der gebrochenen Türkenmacht gewahren wir unter dem Pferde einen gefallenen Osmanen und Kriegsembleme des Feindes. In gelungener Anordnung sind auf dem Unterbau die Wappen Starhembergs und der Stadt Wien angebracht. Das Gebälk, welches von gekuppelten korinthischen Säulenpaaren getragen wird, enthält in goldenen Lettern die Aufschrift „Gloria Victoribus". In dem giebelförmigen Aufbau ist, von zierlichen Putten getragen, das Wappen des Kaiserhauses mit den Kroninsignien angebracht, während den bildnerischen Abschluß nach oben die Madonna mit dem Kinde und die knieenden Gestalten Kaiser Leopolds I. und Papst Innocenz' XI bilden. Über den Säulen zu beiden Seiten der Hauptgruppe erheben sich die Standbilder der Heerführer des Entscheidungskampfes: Karl V., Herzog von Lothringen, Johann Georg, Kurfürst von Sachsen, Sobieski, König von Polen und Max Emanuel, Kurfürst von Bayern. Den seitlichen Abschluß des Denkmals bilden die auf den breit durchlaufenden Sockel gestellten Bilder des Bürgermeisters Liebenberg und des Bischofs Kolonitsch, letzterer mit seiner „Beute", den Kindern. Die von Genien getragene Inschrifttafel des Sockels enthält die Namen der am Befreiungskampfe beteiligt gewesenen Regimenter und deren Führer.

Es wäre lebhaft zu wünschen, daß das bedeutende, für Wien geschichtlich und künstlerisch gleich ruhmvolle

Werk, welches einen weiteren Fortschritt in der Entwickelung des hochbegabten Künstlers bildet, durch den neu angespornten Eifer des zu seiner Instandsetzung berufenen Komitee's einer baldigen Vollendung zugeführt würde! J. L.

Wolf Traut und der Artelshofer Altar.

Von Georg Hager.

Der Maler Wolf Traut, ein Zeitgenosse Albrecht Dürers, war bis vor kurzem der Kunstgeschichte so viel wie unbekannt. Zwar erwähnt ihn Joh. Neudörfer in seinen „Nachrichten" und Nagler schreibt ihm einige Holzschnitte zu, aber seine Gemälde waren verschollen. Es sind nun etwa zwei Jahre, daß das bayerische Nationalmuseum einen Altar erwarb, der das Monogramm W T und die Jahreszahl 1514 trägt und unzweifelhaft ein Werk des Wolf Traut ist.

Der Altar stammt aus dem Dorfe Artelshofen in Mittelfranken. Das dortige unscheinbare Kirchlein, das trotz eines Umbaues in den Jahren 1708—1710 noch manche Erinnerungszeichen an die früheren Patronatsherren bewahrt, ist den Überschwemmungen der Pegnitz ausgesetzt, so daß die Bilder infolge der Feuchtigkeit mit der Zeit dem völligen Untergang zu verfallen drohten. An einzelnen Stellen hatte sich bereits der Kreidegrund abgelöst. Nach der vorzüglichen Restauration durch Konservator Alois Hauser prangt nun das Ganze wieder im alten Farbenglanze.

Der Artelshofer Flügelaltar [1]) besteht aus einer im Kleeblattbogen geschlossenen Mitteltafel und zwei feststehenden Seitenteilen; an der Mitteltafel befinden sich außerdem zwei Klappflügel. [2]) Sämtliche Gemälde sind auf Holz mit Kreidegrund ausgeführt.

Das Hauptbild stellt die sog. heil. Sippe dar. Links und rechts deutet eine Renaissancesäule eine Halle an, mit freiem Ausblick auf die bergige Landschaft und den leicht bewölkten Himmel, in welchem Gott Vater und der heil. Geist von einem Chor musizirender Engelchen umgeben erscheinen. In der Mitte dieser Halle sitzen die Mutter Anna und die heil. Jungfrau einander zugewendet auf einer Bank, hinter welcher zwei in der Luft schwebende Engel einen Brokatteppich ausgespannt halten. Maria hält das Jesuskind der heil. Anna entgegen, die mit der Linken dessen Händchen ergriffen hat, während sie ihm mit der Rechten einen Apfel reicht; voll Lust strampelt der Knabe mit den Füßchen. Zur Rechten der Mutter Anna stehen die drei Ehemänner derselben, zunächst Joachim, dann Salome und Kleophas; zur Linken der Maria sehen wir St. Joseph im Gespräch mit dem vor ihm stehenden Alpheus; vor letzterem sitzt rechts unten in der Ecke dessen Frau Maria Kleophas mit ihren vier spielenden Kindern: Judas Thaddeus mit der Keule, Simon mit der Säge, Jakobus minor mit dem einem Geigenbogen ähnlichen Walkerbaum und Joseph Justus. Ihr gegenüber sitzt links Maria Salome, die den kleinen Jakobus maior zu sich emporhebt, während der hinter ihr stehende Gatte Zebedäus sich zu ihr herabbeugt und die linke Hand des heil. Johannes Evangelista gefaßt hält.

Die Komposition ist eine vorzügliche, nicht gesucht und doch symmetrisch. Daß den drei Männern der Anna auf der anderen Seite nur die Person des heil. Joseph entspricht, stört keineswegs die Symmetrie, sondern zeugt vielmehr von feinem künstlerischen Sinn, indem so die höhere Bedeutung des Nährvaters Jesu hervorgehoben wird und das geistige das körperliche Element überwiegt. Nicht beziehungslos zu einander und zum Ganzen stehen die einzelnen Figuren: trefflich hat der Meister sie in engeren Zusammenhang gebracht und die Hauptpersonen deutlich charakterisirt. Indem Joseph im Gespräch zu Alpheus herabblickt, dieser wieder mit einer Wendung des Kopfes zu jenem hinaufschaut, immerhin aber seiner Familie zugekehrt bleibt und der kleine Jakobus minor wieder sich zu seinem Vater wendet, wird unser Auge von Person zu Person und von Gruppe zu Gruppe geführt. Die Gruppe der Maria Salome, die schon für sich allein ein reizendes Familienbild bietet, weist namentlich durch die Handbewegung des Zebedäus auf die Hauptpersonen zurück. Die drei Männer der heil. Anna, die, wie es dem Alter gebührt, Zwiesprache und Rat über die Vorgänge halten, sind deutlich als zusammengehörig bezeichnet und doch mit den übrigen verbunden.

Das Ganze ist ein anheimelndes Bild deutschen Familienlebens und Familienglücks gemütvoll und tief poetisch, voll Weihe und stillen Friedens. Andachts- und Sittenbild sind hier vereint. Allenthalben bemerken wir die Beziehung zur Wirklichkeit, zur Mitwelt des Meisters und doch fühlen wir uns der Sphäre des Irdischen entrückt.

Die Darstellung der heil. Sippe die nach Alwin Schultz [1]) vornehmlich mit einer Vision der seligen

1) Der Altar wird erwähnt in: 22. Jahresbericht des hist. Vereins in Mittelfranken 1853, S. 11; Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit 1858, S. 179; Lotz, Kunsttopographie II, S. 18; Schöppner, Sagenbuch der bayer. Lande III, 1874, S. 143; Nagler, Monogrammisten V. 1879, S. 387; vgl. auch R. Stiassny in Laufers Allg. Kunstchronik 1887, S. 443 u.; W. Schmidt im Repertorium 1888, S. 354.

2) Größte Höhe der Mitteltafel 1,86 m, Breite 1,36 m, Breite eines Flügels 0,66 m; Breite eines Seitenflügels 0,44 m.

1) Die Legende vom Leben der Jungfrau Maria, 1878, S. 39.

Coleta Boilet im Jahre 1406 zusammenhängt, ist bekanntlich im 15. Jahrhundert und in den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts sehr beliebt. Indem sie reichliche Gelegenheit zur Bildnismalerei bot, kam sie dem Drang der Zeit entgegen. Auch auf unserem Bilde dürfen wir wohl Porträts suchen. Wenigstens fällt es auf, daß Alpheus, abgesehen etwa von dem fast nur mit dem Kopfe sichtbaren einen Ehemann der Anna der einzige unter den Männern ist, der im Zeitkostüm und zwar in der Tracht eines Bürgers erscheint. Da auch der Kopf desselben ganz porträtartig durchgebildet ist, so könnten wir in Alpheus das Bild des Meisters vermuten.

Von den Flügeln zeigt der linke auf der Innenseite die Diakonen St. Laurentius mit Rost und Palme und St. Stephanus mit Palme und Steinen; unten hält ein Engel den Wappenschild der Harsdörfer. Auf der Innenseite des rechten Flügels ist St. Christophorus dargestellt, das Jesuskind durch die Fluten tragend, und St. Sebastian als junger Patrizier, mit Pfeilen in den Händen, darunter ein Engel mit dem Wappen der Viatis; rechts von letzterem das Monogramm des Malers Wolf Traut und die Jahreszahl 1514. Auf der Außenseite der Flügel sehen wir einen heil. Diakon mit Palme und Buch, St. Leonhard mit Kette, St. Konrad mit einem Kelch, worin eine Spinne und einen zweiten heil. Bischof ohne Attribut; links kniet der Stifter, ein ältlicher Mann, in schwarzer pelzverbrämter Schaube, rechts dessen Hausfrau in schwarzem Mantel und Sturzhaube, den Rosenkranz in den Händen.

Die Innenseiten der Flügel haben übereinstimmend mit dem Mittelbild landschaftlichen Hintergrund; Engelchen wiegen sich oben in den Wolken. Die Außenseiten dagegen haben dunkeln Hintergrund, sind aber gleich wie die feststehenden Seitenteile, auf denen wir links St. Katharina mit Schwert und Rad und dem Harsdörferschen Wappen, rechts St. Felicitas mit Buch und Schwert und sieben abgeschlagenen Köpfen zu den Füßen und dem Wappen der Viatis sehen, in den Bogenfüllungen mit reizenden gemalten Festons verziert. Die Mitteltafel und die Innenseiten der Flügel sind mit vergoldetem Schnitzwerk auf blauem Grund umrahmt, dessen Stil lebhaft an ähnliche Ornamente Vischerscher Arbeiten erinnert. [1])

1) Gütige Mitteilung des Herrn Konservators Dr. H. Graf, der zur Vergleichung auch auf die Verzierungen der 1512 verfertigten Orgel in der Fuggerkapelle in Augsburg hinweist. (Vgl. Architektonische Entwürfe und Aufnahmen, herausgegeben vom akademischen Architektenverein, Karlsruhe 1881, Text von A. Weinbrenner; R. Vischer, Studien zur Kunstgeschichte 1886, S. 583 ff.)

Von der Predella sind nur zwei kleine Tafeln erhalten, die auf der einen Seite zwei Engel mit dem Weihrauchfaß, auf der Rückseite zwei Apostel (darunter Petrus) in Brustbild zeigen.

Habe ich nun die Bilder geschildert, wie sie sich jetzt nach der Restauration unserem Auge bieten, so darf ich zum weiteren Verständnis den Zustand nicht unerwähnt lassen, in dem sie in die Hände des Restaurators gelangten. Der Altar war nämlich im 17. Jahrhundert dadurch entstellt worden, daß auf allen Bildern ein indigoblauer Hintergrund aufgesetzt, die Festons mit Farbe zugedeckt und auch die ursprünglichen Donatorenbildnisse durch neue ersetzt wurden. Dabei war jedoch die alte Malerei unangetastet geblieben, so daß nach Entfernung der damals aufgelegten Farbenschicht die Bilder in den früheren Formen und in voller Farbenpracht wieder zu Tage traten. Auch die alten Stifterbildnisse wurden wieder aufgedeckt.

(Schluß folgt)

Die neuen Forschungen auf dem Gebiete der holländischen Kunstgeschichte.

I.

Sehr natürlich ist es, daß, während man vor noch nicht langer Zeit Immerzeel und die Kompilationsarbeit eines Kramm als Autoritäten in kunsthistorischen Sachen betrachtete und die von ihnen gegebenen Daten für unanfechtbar hielt, man jetzt mehr verlangt, nachdem das Studium durch die Erschließung der Archive und deren Durchforschung von kundigen Männern so sehr gefördert wurde. Schon vor Jahren war hier und da einzelnes Wertvolle geleistet. Vosmaer hat sich in seinem „Rembrandt" ein Denkmal gesetzt, das ein schönes Zeugnis giebt von seiner Begeisterung für den großen Meister. Westhreene hat in seinen Biographien von Potter und Jan Steen Brauchbares geliefert, und unter den Lokalforschern sei vor allen unvergessen der treffliche van der Willigen mit seinen „Maîtres de Haarlem". Man sieht, früher waren die holländischen Schriftsteller der Ansicht, daß man französisch schreiben müsse, wollte man gelesen werden. Nunmehr ist das Gottlob anders. Die meisten Akten lassen sich in keine fremde Sprache übersetzen. Dazu kommt noch ein Zweites! Die bildende Kunst ging stets Hand in Hand mit der Litteratur, mit der gelehrten Bildung, sogar mit der Politik. Alles muß vom nationalen Standpunkte betrachtet werden, in der Landessprache müssen die Resultate veröffentlicht werden. Wer sich ganz in die italienische Kunst einleben will, kann dies nicht, ohne die italienische Sprache zu kennen. Wer Rembrandt verstehen will, muß Holländisch verstehen. Dies ist

nun zwar für Ausländer eine schwierige Sache; aber den Thatsachen muß man Rechnung tragen, und in Holland erscheinen nun einmal die wichtigsten Entdeckungen jetzt in der Landessprache. Obreen hat damit angefangen, in seinem „Archief" Material zu liefern; die noch vorhandenen Gildenbücher fanden in seinem Sammelwerke unübersetzt ihren Platz. Wenige Jahre später gründete der eifrige Förderer unserer Kunstgeschichte, Adriaan de Vries, mit dem gelehrten Amsterdamer Stadtarchivar de Roever die Zeitschrift „Oud-Holland", in welcher in erster Reihe von den Stiftern selbst ihre Forschungsresultate niedergelegt wurden. Schon der zweite Jahrgang mußte einen Nekrolog von Adriaan de Vries bringen. Aber wie schmerzlich dieser Verlust auch war, de Vries hatte für den Anfang gesorgt, und die von ihm hinterlassenen Notizen dienten seinen Nachfolgern zur sicheren Richtschnur. Nach einigen Jahren wurde der in der Kunstgeschichte rühmlichst bekannte Abr. Bredius Mitredakteur des Blattes. Es ist hier nicht der Ort, in Details einzugehen; ich will nur hervorheben, welche Meister seitdem in der genannten Zeitschrift ihre Biographen erhalten. Jeder Jahrgang bringt uns Neues über Rembrandt, sei es, daß de Roever und Bredius neue Aktenstücke über ihn publiziren, sei es, daß Meyer eine erschöpfende Monographie über sein Meisterwerk, die sogenannte „Nachtwacht" liefert. Von den Amsterdamer Meistern sind es namentlich die Vor-Rembrandtianer, von deren Leben und Werken noch so wenig bekannt war. Cornelis van der Voort hat in de Roever und Freiherrn Six, Lastman in de Roever und Bredius, Elias in Freiherrn Six, Pieter Codde in Dozy gewissenhafte Biographen gefunden. Meyers eingehende Prüfung aller Amsterdamer Schützenstücke ist noch nicht beendet. Aber auch die Außer-Amsterdamschen Schulen fanden ihre Bearbeiter. Vor fünf Jahren war die Familie Cuyp noch ganz in das Dunkel der Houbrakenschen Erzählungen gehüllt, und seitdem hat Veth ihre Biographien völlig sicher gestellt. Von kleinen Beiträgen sei hier abgesehen, wenn auch namentlich durch die Forschungen von Bredius vieles im einzelnen geklärt ist. Metsu, Hobbema, Palamedesz, Netscher, Brouwer, ter Borch, de Heem e tutti quanti danken ihm vieles. Ich nenne nur diese Namen, um nicht zu der Meinung Veranlassung zu geben, daß die Lokalforschung bloß zu einem minutiösen Studium von Meistern dritten Ranges geführt habe. Aber nicht nur über Malerei bringt uns jeder neue Jahrgang Wichtiges (die litterarische und rein geschichtliche Forschung lasse ich hier begreiflicherweise außer Beachtung), auch über Skulptur (so die treffliche Biographie Vinkenbrincks von Franken), über Architektur, über Kupferstecherkunde, und namentlich über die Kunstgewerbe dürfte manches im Auslande mit Nutzen gelesen werden. Auf diesem Gebiete lag die Untersuchung ja völlig brach, und nun besitzen wir innerhalb sieben Jahren eingehende Studien über Töpferarbeit, Glasgravirung, Buchdruckerkunst, Tapetenfabrikation &c. &c. — Vor wenigen Wochen ist der siebente Jahrgang von „Oud-Holland" mit einer Lieferung eröffnet worden, die ich nächstens eingehender besprechen werde; für die nachfolgenden werden neue Entdeckungen über Rembrandt, Monographien über Ravesteyn, Pieter de Hooch und Hoogstraten versprochen. In einer der nächsten Lieferungen wird der Unterzeichnete neuerdings gefundene handschriftliche Notizen zu einem Exemplar des van Mander veröffentlichen.

Rotterdam. E. W. Moes.

Todesfälle.

y. — **Professor Christian Böttcher** ist am 1[illegible]. Juni in Düsseldorf infolge eines Schlaganfalles im 71. Lebensjahre gestorben.

Preisbewerbungen.

Aus Bonn. Bei dem Wettbewerb zur Gewinnung von Plänen für das Kreisständehaus in Bonn wurde der Entwurf der hiesigen Architekten Franz Deckers und Karl Hecker mit dem Motto „Wilhelm II." mit dem ersten Preise ausgezeichnet. Den zweiten Preis erhielt der von den Architekten Schreiterer und Schreiber in Köln herrührende Entwurf mit dem Motto „Kreis".

Sammlungen und Ausstellungen.

O. M. **Berlin.** Im Kunstgewerbemuseum wurde von Freitag den 14. bis Sonntag den 16. dieses Monats (nur diese drei Tage) die Brautschleppe ausgestellt, welche Ihre Majestät die Kaiserin für Allerhöchstihre Schwester, die Prinzessin Luise Sophie von Schleswig-Holstein zum Geschenk bestimmt hat. Dieselbe ist unter Leitung des Direktors der Unterrichtsanstalt, Professor E. Ewald, von Herrn Timmler gezeichnet und von der Kunststickerin Frau Dr. von Wedell ausgeführt worden. Die Schleppe von etwa vier Meter Länge und zwei Meter Breite besteht aus Silberstoff, dessen ringsumlaufende Borte ganz in Silber gestickt ist. Anmutige Ranken in Rokokogeschmack, mit Myrthenzweigen, Rosen und Lilien durchzogen, bilden unten eine breite Bordüre, die sich, nach oben hin immer lichter werdend, bis zum Abschluß fortsetzt.

x. — **Rocholls Episode aus der Schlacht von Vionville,** nach welcher wir im letzten Hefte der Zeitschrift eine Heliogravüre veröffentlichten, ist für die städtische Gemäldesammlung in Magdeburg angekauft worden.

v. S. **Die Hamburger Kunsthalle** hat Max Liebermanns „Netzflickerinnen" angekauft. Nach den „Flachsspinnerinnen" der Berliner Nationalgalerie also das zweite große Bild dieses Künstlers, das in einer öffentlichen Sammlung Aufstellung gefunden hat. Ist auch über Wert und Berechtigung der von Liebermann vertretenen Richtung das Urteil noch lange nicht geklärt, so bekundet jedenfalls dieses Werk durch die Kraft seiner landschaftlichen Stimmung sowohl als auch durch die Art, wie die Figuren mit der sie umgebenden Natur in Verbindung gesetzt sind, ein durchaus eigenartiges Talent, das den einen anziehen, den anderen abstoßen, keinen aber gleichgültig lassen kann. Darin liegt die Gewähr auch für ein ferneres Wirken des Bildes über unsere von Prinzipienkämpfen erfüllte Zeit hinaus.

Aus Düsseldorf. Die Ausstellung des Kunstvereins für Rheinland und Westfalen ist am 9. Juni eröffnet worden. Der Katalog umfaßt 190 Oelgemälde, 11 Aquarelle und Zeichnungen und zwei plastische Kunst-

werke. Auch das diesjährige Nietenblatt, der Stich von Professor Ernst Forberg „Die Konsultation beim Rechtsanwalt" nach Wilhelm Sohns bekanntem Bild ist in einem vorzüglichen Probedruck ausgestellt. Der Besuch war am ersten Tage recht lebhaft.

Denkmäler und Neubauten.

tt. **Straßburg** erhält demnächst eine neue katholische Kirche, Jung St. Peter, die vom Dombaumeister Hartel im Uebergangsstile errichtet wird.

— tt. **Stuttgart.** Kürzlich fand hier die Aufstellung des Herzog Christof-Denkmals statt, wozu der Bildhauer Paul Müller das Modell fertigte; vier Reliefbildwerke in Bronze sind am Steinpostament eingelassen, die Schrifttafel lautet: „Christof, Herzog von Württemberg". Den Erzguß des über doppelt lebensgroßen Standbildes besorgte die Anstalt von Hugo Pelargus d. j.

— tt. **In Baden Baden** geht der Neubau des „Landesbades" seiner Vollendung entgegen. Das Gebäude ist im Sinne der italienischen Renaissance, jedoch unter Verwendung deutscher und französischer Motive, als Ziegelrohbau mit Sandsteingliederungen von Turm entworfen und ausgeführt; der bildnerische Schmuck, von Prof. Heer modellirt und in Sandstein gemeißelt, gereicht dem Bau zu besonderer Zierde.

Vermischte Nachrichten.

— tt. **Aus London.** Die Königin empfing am 15. Mai im Schlosse Windsor eine Abordnung, welche ihr das Jubiläumsgeschenk der Deutschen Londons überreichte. Es besteht aus einem von Anton von Werner gemalten Bilde, das den Moment darstellt, in welchem Kaiser Wilhelm I. an seinem letzten Geburtstage, umgeben von sämtlichen Mitgliedern der Kaiserlichen Familie, die Prinzessin Irene von Hessen als Braut des Prinzen Heinrich von Preußen, begrüßt. Das Oelgemälde soll 320000 Mark gekostet haben.

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Sitte, Camillo, Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen. Ein Beitrag zur Lösung modernster Fragen der Architektur und monumentalen Plastik unter besonderer Beziehung auf Wien. 8°. 180 S. mit 4 Heliogravüren und 109 Illustrationen und Detailplänen. Wien, Karl Gräser.

Condivi, Ascanio, Leben des Michelangelo Buonarroti. (Aus dem Italienischen.) 16°. 175 S. Stuttgart, W. Kohlhammer. br. M. 1. 50.

Frankl, Ludw. Aug., Friedrich von Amerling. Ein Lebensbild. Mit einer Charakteristik des Künstlers von C. v. Lützow. 8°. 204 S. mit 2 Heliogravüren. Wien, A. Hartlebens Verlag. M. 3. —

Graul, Dr. Richard, Beiträge zur Geschichte der dekorativen Skulptur in den Niederlanden während der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. (Beiträge zur Kunstgeschichte N. F. X.) 8°. 55 S. Leipzig, E. A. Seemann. M. 2. —

Hasse, C., Kunststudien. Drittes Heft. 4. Die Verklärung von Raffael. Folio. 22 S. mit 1 Lichtdrucktafel. Breslau, C. T. Wiskott.

Chronik der Deutsch-nationalen Kunstgewerbeausstellung in München 1888. Heft 12 und 13. München, Verlag der Akademischen Monatshefte.

Zeitschriften.

Archief voor nederlandsche Kunstgeschiedenis. VII. Nr. 9—13.
De hollandsche tak der schildersfamilie Kobell. Met 1 plaat en geslachtstafel. — A. Bredius, Uit de „Minute octrooien der staten van Holland en West-Friesland". — Haverkorn van Rijsewijk, De schutterstukken uit Goes. — W. van de Poll, Nijmeegsche schilders. — Waarde van schilderijen omstreeks 1700.

Oud-Holland. 7. Jahrg. Nr. 1.
Pieter Aertsz: gezegd Lange Pier, vermaard schilder. Von N. de Roever. — Kunstsmeedwerk. Het izeren hek van de buitenplaats „Vreedenhoff" aan de Vecht. (Mit Abbild.) — Kunstkritiek der 17e eeuw. Von A. Bredius. — De Amsterdamsche schutters-stukken in en buiten het nieuwe Rijks-Museum. Von D. C. Meijer jr.

Archivio storico dell' arte. Nr. 11 u. 12.
Di Pietro Lombardo architetto e scultore veneziano. Von A. Luzio und R. Renier. — Cesare Maccari e le sue pitture nella sala del Senato. Von A. Venturi. Mit 4 Tafeln. — Una nuova incisione in rame del Maestro alle Banderuole in Ravenna. Von Max Lehrs. (Mit Abbild. im Text.) — Gli allieri di Raffaello durante il pontificato di Clemente VII. Von E. Müntz. — Documenti inediti sulla basilica Loretana. Von P. Giannizzi. — Il Pisanello e i Gonzaga. Von U. Rossi. — Contributo alla storia delle collezioni artistiche in Roma nel secolo XVII. Von F. Imparato.

Archivio storico dell' arte. 1889. Nr. 1.
Luca della Robbia ed i suoi precursori in Firenze. Von W. Bode. (Mit Illustr.) — La Collezione Carrand nel Museo Nazionale di Firenze. Von U. Rossi. — La Pinacoteca comunale Martinengo in Brescia. Von G. Frizzoni. (Mit Illustr.) — Documenti inediti relativi a Raffaello d'Urbino. Von D. Gnoli. — Antonio di Bartolomeo Maineri, pittore reggiano, prigione. — Testamento di Gio. di Bartolomeo Maineri, pittore reggiano; Matteo di Francesco, pittore bolognese. Von A. Venturi.

Gazette des Beaux-Arts. Nr. 384.
Salon de 1889. Von M. Hamel. — Watteau. Von Paul Mantz III. (Mit Abbild.) — Exposition universelle de 1889. Von L. Gonse. — La Gravure du siècle au champ de Mars. Von H. de Chennevières. — La Renaissance au musée de Berlin. Von W. Bode VIII. (Mit Abbild.) — Beilagen: Damenporträt von Cabanel, gest. von A. Jacquet. — Bretonnes au Pardon. Gemälde von Dagnan-Bouveret. — Studie von Cabanel zum „Triomphe de Flore".

Christliches Kunstblatt. No. 6.
Die Liebfrauenkirche zu Wernigerode. — Mailänder Denkmäler und Kirchen. — Die deutschen Freskogemälde aus Casa Bartholdy in Rom.

Zeitschrift für christliche Kunst. Heft 3.
Triptychon in vergoldetem Kupfer. Von F. Luthmer. (Mit Lichtdruck.) — Kunstwerke, gestiftet von der Kölner Patrizierfamilie von Wasserfass. Von J. J. Merlo. — Ein illustrirtes Gebetbuch des 15. Jahrhunderts. Von St. Beissel. (Mit Abbild.) — Neuentdeckte Wandmalerei des 13. Jahrhunderts in einem Kölner Privathause. Von Schnütgen. (Mit Abbild.) — Ueber die Behandlung alter reparaturbedürftiger Edelmetallgefässe. Von G. Hermeling.

Mitteilungen des k. k. Oesterreichischen Museums für Kunst und Industrie. Nr. 285.
Die Jubiläumspublikationen des Oesterr. Museums. Von Ed. Leisching. — Goldschmiedekunstausstellung.

Bayerische Gewerbezeitung. Nr. 10 u. 11.
Die kunstgewerbliche Fachschule und die Industrie. Von Albert Hofmann. (Mit Abbild.)

Allgemeine Kunstchronik. Nr. 12.
Goldschmiedeausstellung im Palais Schwarzenberg. Von Folnesics. — Die Malerei der Frührenaissance. Von Dr. B. Münz. (Mit Abbild.) — Beilage: Bildnis von Heinrich von Angeli, Heliogravüre.

Vom Kunstmarkt.

Auktion Zschille-Pagenstecher-Fechenbach 2c. Köln, 27.—29. Mai 1889.

(Schluß.)

Über die Sammlung Pagenstecher ist nicht viel zu sagen. Die meisten Bilder hatten wieder nicht die Namen, welche ihnen gebührten. So war Nr. 2 kein Aldegrever, Nr. 4 kein Avercamp, sondern ein Claas Molenaer, schwarz, dunkel. (65 M.) Nr. 5 kein Soddoma. (175 M.) Nr. 6 kein van Beyeren, sondern wohl ein schwacher Pieter de Putter. (95 M.) Nr. 9 und 10 waren echte, aber stark geputzte Hendrick Bloemaert. (Jedes 135 M.) Nr. 11 ein roher Pieter de Bloot (vielleicht Kopie? 650 M.) Nr. 17. Kein Brueghel, eher nach einem Stich. (75 M.) Nr. 19. Kein Govert Camphuysen, sondern I. O. C. bezeichnet; es giebt mehrere so bezeichnete Bilder, welche dem Keirincx am nächsten stehen; vielleicht

ist es Joachim Camphuysen, der sie malte und der mit Keirincx gleichzeitig in Amsterdam arbeitete. Die Bäume haben etwas Manierirtes, es ist aber im ganzen ein recht tüchtiger Künstler. (440 M.) Nr. 21 hatte, trotz der wunderbaren Bezeichnung, Cranach wohl nie gesehen. (255 M.) Nr. 26. (Diaz schien mir eine Fälschung. Nr. 27. Kopie nach van Dyck, aber von einer guten Hand. (320 M.) Nr. 34 war holländisch, kein Fyt; es erinnerte mich an ein Bild von J. Kipshaven. (710 M.) Nr. 35. Schwacher Pieter Nolpe. (240 M.) Nr. 45. Wohl Adr. van Dolen. (350 M. Nr. 46. Kein Honthorst. (40 M.) Nr. 55. Jan van der Meer de Jonge, aber zu stark geputzt. (260 M.) Nr. 58. Große Kopie nach Ostade. (97 M. Nr. 59. Schwacher Cl. Molenaer, (130 M.) Nr. 62. Kein van der Neer. (115 M.) Nr. 65. Guter Ommeganck. (1410 M.) Nr. 68. Recht guter Gillis Peeters. (205 M.) Nr. 71. Kein Quast, eher Bartholomeus Molenaer, von dem z. B. ein bezeichnetes Bild im Museum zu Koblenz ist. (105 M.) Nr. 73. Kein Rembrandt; das Gesicht ganz verdorben, überhaupt sehr verputzt, aber von einem bedeutenden Meister. Das Kostüm ist in der Art des Ter Borch behandelt. (460 M.) Nr. 75 Guter, feiner, farbiger Salomon Ruysdael, aber vom Jahre 1647, wie mir schien; sehr gut erhalten. (470 M.) Nr. 76. Wouter Knyff, dessen Bezeichnung WK noch sichtbar ist. Der Meister, Haarlemer, ist erkennbar an dem stahlgraublauen Wasser, an dem blaugrünen Hintergrund; im Leipziger Museum sind zwei bezeichnete Bilder von ihm, eins ganz hervorragend, vom Jahre 1644, ein drittes, auch schön, bei Generalkonsul Thieme in Leipzig. Dieses Exemplar etwas verputzt. (485 M.) Nr. 77. Schien mir ein verdorbener Joris van der Hagen zu sein. (40 M. Nr. 83 und 84. Kopien. (210 M.) Nr. 86. Eher Charles de Hooch, kein van der Ulft, interessantes Bild. (2160 M.!!!) Nr. 100. Nicht unberührter Roelof van Vries. (570 M.) Nr. 101. Wie kann man diese holländische Kanallandschaft doch Cornelis de Wael nennen? Dieser vlämische Meister malte ja Reiterschlachten und Lagerscenen. Diese kühle Landschaft, worauf wir wieder das stets bei ihm wiederkehrende stahlgraue Wasser finden, dunkel im Vordergrunde, hell beleuchtet im Mittelgrunde, mit blaugrünen Bäumen (zu kräftig im Ton) im Hintergrunde, ist sicher von Wouter Knyff. Man vergleiche das oben Gesagte über diesen Haarlemer Meister. Auf einem Kahne links die Reste der Signatur WK. Das gute Bild kam für 650 M. in den Besitz des Herrn Nößlin.

Die von Fechenbachschen Bilder, denen eine Anzahl anderer Gemälde hinzugefügt waren, waren zum Teil besser und interessanter. Nr. 1. Echter Aart van Antum. (120 M., Dr. Koenen, Amsterdam.) Nr. 2. Kein Avercamp, sondern A. v. S. bezeichnet. Nettes, 1625 gemaltes Bildchen, etwa zwischen Avercamp und Arent Arentsz stehend; gut gezeichnet, kühl, grau im Tone. Könnte es von dem uns unbekannten Amsterdamer Maler Anthony van Stralen sein? (610 M., Rat Peltzer, Köln.) Nr. 3. Echter, aber später und unbedeutender Berchem. (480 M., also entsprechend bezahlt.) Nr. 5. Kein de Bloot, interessanter Meister, von dem ich einst ein monogrammirtes Bild sah — E. v. M.? (210 M.) Nr. 6. Feiner, etwas dunkler G. de Heusch. (220 M.) Nr. 7. Kunsthistorisch sehr wichtiges Bildchen, echt A. Both bezeichnet. Dieses Gemälde bezeugt, daß Andries Both malte, wie er zeichnete, und die Geschichte von dem regelmäßigen Zusammenarbeiten der beiden Brüder wohl in das Reich der Fabel gehört. Wahrscheinlich sind die Figuren auf all den „J. Both" bezeichneten Bildern von Jan Both selbst! Diese Arbeit des Andries, eine Barbierstube, ist etwas roh, aber in hellem, blondem Tone ausgeführt, und erinnert an Quast und Codde. Der Hintergrund ist hellgrau. Ganz ähnlich sind seine zahlreichen Federzeichnungen. Vorwiegend helle Farben, hellrot, hellgrün, violett, gelb. (275 M., Herr Dr. Koenen, Amsterdam.) Nr. 8. Großer Flügelaltar, dem Dirck Bouts zugeschrieben, aber wohl von einem unbekannten Schüler desselben. Die Kompositionen sind reich, die Farben hell und klar, aber die Zeichnung ist im ganzen mäßig, zuweilen außerordentlich schwach. Besonders sind einige Hände und Füße großartig verzeichnet. Das Ganze trägt einen etwas handwerksmäßigen Charakter. Wir können uns indessen nur herzlich freuen, daß ein derartiges Bild in das Kölner Museum geraten ist, wo es sich unter so vielen Arbeiten derselben Zeit recht wohl fühlen wird. (15000 M.) Jedenfalls ist dieser Ankauf ein weit glücklicherer als die Erwerbung jenes miserablen, sogenannten Albert Cuyp. Damit ein jeder nun auch recht sehen könne, daß es kein Cuyp ist, hat man das Bild, welches anstatt 12000 M. in einer Auktion keine 1200, vielleicht 120 M. bringen würde, à la rampe gehängt. Hat doch die Kölner Galerie einen reizenden, echten Cuyp! Wie konnte man diese elende Croûte dazu kaufen! Der sogenannte Ostade freut sich noch stets seines Daseins in dieser Sammlung. Ein solches schwaches, namenloses Ding, mit falscher Bezeichnung sollte ein ernster Galeriedirektor gleichfalls nicht in seiner Sammlung dulden.

Nr. 10. Einst ein guter Brekelenkam, jetzt verputzt. Jedes neue Bild, welches man von diesem liebenswürdigen Meister sieht, hat wieder seinen eigenen intimen Reiz. (320 M.) Nr. 11. Scheint ein guter

echter Antonio Canale zu sein; die Inschrift ist sehr schlecht wiedergegeben. Man lese: it was necessary to reline the picture etc . . . now hid. (1750 M.) Nr. 12—15 waren eher Kopien oder Schulbilder. (3170 M.; ob verkauft?) Nr. 17. Kein Carreño, sondern treffliches Bildnis des Claudio Coëllo (nach dem Urteil Prof. Justi's, welches in solchen Sachen bekanntlich das allein maßgebende ist). Dr. Thode kaufte dieses Prachtbild für nur 2300 M. für das Städelsche Museum, dessen Direktor er kürzlich geworden ist. Wir wünschen ihm noch zahlreiche solcher glücklicher Ankäufe; einen besseren Fang hätte er kaum machen können.

Nr. 19. Wohl kein Jac. Gerritsz Cuyp, aber gutes Bildchen, kräftig gemalt. (95 M.)

Nr. 20. Guter Droochsloot vom Jahre 1641. (270 M.) Nr. 21. Kopie nach einem sehr bekannten, oft kopirten Bildnis des van Dyck. (760 M.) Nr. 23. Echter, nicht sehr bedeutender Everdingen. (330 M.) Nr. 25 machte auf mich den Eindruck einer van der Neer-Fälschung. ? Guter Egbert Heemskerck, hatte etwas gelitten. (550 M.) Nr. 29. Interessantes Bild, welches mit de Heusch nichts zu thun hatte, aber die Bezeichnung van Huitt (?) 1657 trug. Es war eine etwas zu rötlich beleuchtete italienische Hafenansicht, mit sehr flott und geistreich gezeichneten Figuren in der Art des J. B. Weenix. (245 M.) Nr. 30. Echter, aber wenig anziehender, etwas dunkler van der Heyden mit Figuren von Lingelbach. (1750 M.) Nr. 32. Charles de Hooch, der u. a. mit Bildern in der Utrechter und Kopenhagener Galerie vertreten ist. (175 M.) Nr. 33 und 34. Elende deutsche Bilder aus dem Ende des 17. Jahrhunderts (sollten verbrannt werden). (135 M.)

Nr. 36. Blumenstück des seltenen Cornelis Kick, dessen Geschichte Houbraken uns ausführlich erzählt, während er für seinen (bedeutenderen) Vater nur zwei Zeilen übrig hat. (80 M.) Nr. 38. Kein Koedyck, sondern schlechtes, verdorbenes Bild mit unleserlichem Namen und dem Datum 1662; etwa in der Art eines schlechten Saftleven, aber geringer. (67 M.) Nr. 39 und 40. Gute französische Porträts, aber keine Largillière. (2850 M.) Nr. 42. Sehr guter Lingelbach, hell und gut erhalten. (390 M., billig.) Nr. 45. Wohl kölnisches Porträt. (90 M.) Nr. 47. Später Mommers, sehr charakteristisch mit seinem Gelb, Blau, und Rot, aber nicht angenehm. (40 M.)

Sehr echter Pieter Molyn, etwas sehr braun, kräftig in der Farbe, aber für ihn ungewöhnlich mittelmäßige Figuren. (175 M., billig.) Nr. 50. Isaak, nicht Frederick de Moucheron. (400 M.) Nr. 51. Frederick, nicht Isaak de Moucheron. (290 M.) Beides gute Bilder; die Figuren auf dem letzteren sind von Lingelbach. Nr. 52. Kopie nach Netscher. Nr. 53. In der Art der großen Bilder des Herry met de Bles. (1700 M.) Nr. 54. Schwer beschädigter Isaak van Ostade. (450 M.) Nr. 56. Echter Quast, aber wie unappetitlich! (180 M.) Nr. 60. Verdorbene Figuren des Jacob de Wet mit Landschaft von Dubois. (190 M.) Nr. 63. Echter, schöner van Goyen aus seiner letzten Zeit, mit wundervollem kräftigem Himmel, aber mit falscher Sal. v. Ruysdael-Bezeichnung. (4200 M., Konsul Weber, Hamburg.) Nr. 64. Echter, etwas unangenehm brauner Salomon van Ruysdael 1641, mit schönem Himmel, etwas großes Bild. (1500 M.) Nr. 65. Schöner, echter Salomon van Ruysdael, kräftig im Ton, mit energischem Himmel und gutgezeichneten Figuren, nur hier und da etwas zu schwarz geworden. (1150 M.) Nr. 69. Kein Stoop, schlechter A. van der Hoeven. (510 M.) Nr. 71. Stillleben von Juriaen van Streeck, sehr gute, aber etwas schwarz gewordene Arbeit dieses hervorragenden Amsterdamer Künstlers, der leider auch so wenig geschätzt wurde, daß er in den letzten Lebensjahren sein Leben mit einer Kneipe fristen mußte — er starb 1687 nicht 1678. — (1000 M., Städelsches Museum.) Nr. 72. Früher, heller, interessanter Swanevelt. (540 M.) Nr. 73. Könnte ein echter Teniers sein, trotz der falschen Bezeichnung. Oder ein Abraham Teniers, der seinem berühmteren Bruder oft sehr ähnlich sieht und dessen bezeichnete Arbeiten man z. B. in der Mannheimer Galerie studiren kann. (650 M.) Dagegen kam mir Nr. 74 unbedingt als eine moderne Fälschung vor. (510 M.) Nr. 75 war für ein Original auch etwas zu gering. (760 M.) Nr. 75 einst ein echter Ter Borch, war leider schwer geputzt. (410 M.) Nr. 83 war doch wohl eine Kopie nach Tizian. Daß es einmal mit 1207 Guineen bezahlt wurde, ist kein Beweis für seine Echtheit. In Brüssel bezahlte man für einen sogenannten Rembrandt 100000 Francs, und doch ist es nur eine Arbeit von einem uns unbekannten Schüler desselben. (4200 M.) Nr. 86. Echter Jan Weenix (1694), aber nicht gerade „bedeutendes Werk des Meisters“. (2900 M.) Nr. 89. Später echter, aber schwacher Wynants. (1910 M.) Nr. 91. Verdorbene Marine von Bellevois. (180 M.)

A. Bredius.



Redigiert unter Verantwortlichkeit des Verlegers **E. A. Seemann.** Druck von August Pries in Leipzig

24. Jahrgang. 1888/89

Kunstchronik

Nr. 38. 27. Juni.

Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

Herausgeber:

Carl v. Lützow und Arthur Pabst

Wien, Theresianumgasse 25 — Köln, Kaiser-Wilhelmsring 24.

Expedition:

Leipzig: E. A. Seemann, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. Kühl, Jägerstr. 73.

Die Kunstchronik erscheint von Oktober bis Ende Juni wöchentlich, im Juli, August und September nur aller 14 Tage und kostet in Verbindung mit dem Kunstgewerbeblatt halbjährlich 6 Mark, ohne dasselbe ganzjährlich 8 Mark. — Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

In den Sommermonaten Juli, August und September erscheint die Kunstchronik nur aller vierzehn Tage.

Pariser Ausstellungen.

Paris, 12. Juni 1889.

Überreich ist die Menge der Werke der Kunst, die Paris heuer der Welt zur Schau darbietet, und es wird dem ausstellungspilgernden Kunstfreunde schwer, aus der erdrückenden Fülle mannigfaltigster Erscheinungen das seinen besonderen Interessen Naheliegende herauszufinden, zu gruppiren und es seiner Erinnerung zu dauerndem Gewinne einzuprägen. Alte und neue Kunst haben sich vereint, um wieder einmal in bedeutungsvoller Weise darzuthun, welche gewaltige Stellung Frankreich im Reiche der Kunst einnimmt; ja, überblickt man alles in allem, was die Franzosen im Laufe unseres Jahrhunderts geleistet haben und gegenwärtig immer Neues erstrebend noch leisten in den bildenden und gewerblichen Künsten, so will es scheinen, daß ihnen die führende Rolle in der Kunst in unserer Zeit von keinem der heutigen Kunstvölker strittig gemacht werden kann.

Wir Deutsche haben sicher ein Recht, stolz zu sein auf eine Reihe tüchtiger Meister und auf die größere Selbständigkeit unserer kunstgewerblichen Bestrebungen. Gewiß, die Anteilnahme unserer besten Künstler an der Weltausstellung würde, wie im Jahre 1878, ohne Zweifel allgemeinem Beifalle begegnet sein. Schade, daß auch die Künstlerwelt sich hat abhalten lassen, in würdiger Weise sich an dem Wettstreite der Künste auf dem Marsfeld zu beteiligen. Sich zu beteiligen, wie die hervorragenden englischen Künstler es gethan haben, oder aber sich ganz und gar jeder Anteilnahme an der Weltausstellung zu enthalten. Denn eine Beteiligung Vereinzelter, wie sie im letzten Augenblick, dank den Bemühungen Liebermanns, Uhde's und einiger anderer, dennoch zu stande gekommen ist, will wenig sagen, giebt ein fast lächerlich winziges und im Grunde verkehrtes Bild von dem, was wir in der Malerei unserer Tage bedeuten. Nichts wäre da einmal gewiß mehr gewesen, als die eilig zusammengewürfelte Menge, in der wir Menzel nicht von seiner guten Seite erblicken und — wie wir das noch näher ausführen müssen — wo wir meist nur Leute gewahren, deren künstlerische Richtung und Bildung mehr oder weniger abhängig erscheint von der Kunst der Franzosen. Aber verfolgen wir heute nicht weiter so mißmutige Bemerkungen, werfen wir vielmehr einen ersten orientirenden Blick auf die Gesamtheit dessen, was gegenwärtig Paris seinen Besuchern bietet; wir werden ohnehin in der Zeitschrift Gelegenheit nehmen, auf einzelne Ausstellungsgruppen des näheren einzugehen.

Der Salon im Jahre des Revolutionsjubiläums erscheint im allgemeinen wenig hervorragend, wenn er auch hinsichtlich der Menge des in Bildern, Skulpturen und graphischen Werken Aufgehäuften keineswegs hinter seinem letzten Vorgänger zurückgeblieben ist. Der Salon von 1889 giebt aber willkommene Gelegenheit, die Entwickelung der in der Malerei tonangebenden naturalistischen Richtungen schärfer im Hinblick auf ihre Absichten zu präcisiren. Ja, was die Dagnan-Bouveret, Carrière, Fantin-Latour, Lhermitte — um nur einige der Ersten zu nennen — im Salon ausgestellt haben, verdient in mehrfachem Sinne aufmerksam betrachtet zu werden. Im

allgemeinen aber werden wir dem heurigen Salon nicht unrecht thun, wenn wir seine Würdigung kurz fassen. Lockt doch die große Weltausstellung den Kunstfreund zu weit befriedigenderen Genüssen.

Vom Palaste des Trocadero aus haben wir den besten Ausblick auf die Ausstellung. Der Palast selbst birgt eine höchst lehrreiche retrospektive Ausstellung französischer Kunst. Sie ist nicht eben überreich und kann sich auch hinsichtlich des Arrangements nicht messen mit der ähnlichen — wenn auch minder nationalen — Veranstaltung der Brüsseler im vorigen Jahre. Aber die Gegenstände sind mit sachkundiger Wahl zusammengestellt und gewähren einen guten Einblick in die französische Kunst des Mittelalters bis an das Ende des vorigen Jahrhunderts.

Gerade dem Trocadero gegenüber ragt der mächtige und doch graziöse Eisenbau des Eiffelturmes in die Höhe: ich sage es gleich, er wirkt, von unserem Standpunkt aus gesehen, als das Wahrzeichen der Ausstellung nicht störend; baut er sich doch leicht mit einer dem Auge angenehmen Ausschweifung auf, und wenn der Strahl der sinkenden Sonne sein rotbraunes, spärlich mit lichteren gelben Gliederungen unterbrochenes Eisengefüge erwärmt und vergoldet, oder wenn nach einem Regenschauer die Gliedermasse im Dunst und Nebel zu verschwinden scheint, dann stimmt er gut zu dem großartigen Panorama der Weltstadt.

Wir wandeln unter den gewaltigen Substruktionen des Turmes durch: vor uns entfalten sich gefällige Anlagen, mit dem monumentalen Brunnen von Coutan in der Mitte, dahinter breitet sich der Hauptbau der Ausstellung aus mit seinem mächtigen Dome. Die Außendekoration dieses Palais des industries diverses von Bouvard ist leider in der Farbe ebenso verunglückt wie seine massenhafte Stuckzier. Rechts und links von diesem Hauptbau, der nach der École militaire zu mit der riesigen Maschinenhalle abschließt, schieben sich bis nahe an die Substruktionen des Eiffelturmes zwei große Flügel vor: der linke bildet den Pavillon des Beaux-Arts und der rechte den Pavillon des Arts libéraux. Beide sind mit einer centralen Kuppel gekrönt, und beide schließen auch nach der Seine zu mit kleineren Eckkuppeln ab. Beide Flügel sind das Werk des Architekten Formigé; sie sind ausgezeichnet durch eine ebenso stilvolle wie farbenfrohe Dekoration, wie denn überhaupt die koloristische Wirkung der hauptsächlichen Ausstellungsbauten in ihrem Spiel mit klaren und zarten Tönungen alles Lob heischt. Außerordentlich groß ist die Menge kleiner Pavillons, die sich längst der Hauptbauten und längst der Seine bis zur Esplanade des Invalides in [illegible] Folge erstrecken. Viel des künstlerisch Bemerkenswerten befindet sich darunter; vor allem Garniers Rekonstruktionen von Bauten zur Veranschaulichung der „Histoire de l'habitation humaine“, von den unförmlichen Gebilden der Höhlenbewohner und der Pfahlbauer an bis auf die zierlichen Bürgerhäuser im Zeitalter der französischen Renaissance, dürfen wir nicht außer acht lassen. Und ergänzend zu dieser historischen Zeile gesellt sich die Gruppe orientalischer Bauten in der kolonialen Abteilung.

Die verschiedenen Kunstausstellungen in der Weltausstellung befinden sich sämtlich auf dem Champ de Mars. Formigé's Pavillon des beaux-arts enthält zunächst eine Exposition décennale de la sculpture française. Leider ist es nicht möglich gewesen, die Menge der Werke in einem Raume unterzubringen; man muß sich das Zusammengehörige in den verschiedensten Räumen zusammensuchen, bald in der Halle, welche den Pavillon mit dem Palais des industries diverses verbindet, bald verstreut längs der von Restaurateuren behaupteten Außengalerien, endlich in den verschiedenen Räumen der Gemäldeausstellungen. Aber wenn auch das Studium dieser plastischen Abteilung mit einiger Mühe verbunden ist, so gewährt sie doch vielleicht den reinsten Kunstgenuß von allen anderen Abteilungen. Denn daß den Franzosen die Palme im Reiche moderner Skulptur gebührt, braucht jedem nur einigermaßen Kundigen und Aufrichtigen nicht erst klar gemacht zu werden.

In 33 Sälen dieses Pavillons ist die Exposition décennale de la peinture français entfaltet. Das Bild, das sie entwirft, ist überaus beredt; sind doch die hervorragenden Meister unserer Tage meist mit einer ganzen Anzahl Werken vertreten. Wir erhalten den deutlichsten Einblick in alle Richtungen der modernen französischen Malerei, wenn auch gewisse Extreme wie z. B. Monet fehlen. Die Exposition centennale de l'art français befindet sich im Oberstock des Pavillons: auch sie ist sehr vollständig, läßt vom Ausgang des vorigen Jahrhunderts an bis zum heutigen Tage eine lange Reihe Werke der Malerei und der graphischen Künste an uns vorüberziehen. Kurz, zum Studium der französischen Kunst in unserem Jahrhundert kann die Gelegenheit nicht günstiger liegen, als sie eben geboten wird.

Die fremde Kunst breitet sich in 48 Sälen des Pavillons aus: England gebührt hier ohne Zweifel der Vortritt. Seine Ausstellung ist musterhaft; und was mehr sagen will, sie ist die einzige auf dieser Weltausstellung, die es vermocht hat, das Gewicht nationaler Originalität Frankreich gegenüber in die Wagschale zu werfen. Was uns die Leighton, Millais, Burne-Jones und wie die Meister alle heißen, darbringen, ist durchaus eigenes Gewächs, charakteristisch und entschieden im höchsten Grade.

Nur bei den Holländern, in geringem Maße auch bei den Spaniern und Italienern gewahren wir selbständige Regungen: alles andere erscheint mehr und weniger und mehr oder minder gut in der Gefolgschaft Frankreichs. Daß die Deutschen hier auch mehr zu den letzteren gehören, sagte ich schon, und von den hier vertretenen Österreichern gilt es ebenfalls. Nichts erweckt eine bessere Vorstellung von der Bedeutung der modernen französischen Kunst, als diese sichtliche Abhängigkeit der Fremden von ihnen im Geschmack und in der Tendenz ihrer Malerei.

Mit diesen Ausstellungen ist der Anteil der Kunst noch nicht erschöpft. Überall stoßen wir auf Werke der Kunst in den gewerblichen Gruppen, in verschiedenen Pavillons und Panoramen im weiteren Umkreise des riesigen Ausstellungsfeldes. Die französischen Aquarellisten haben sich einen eigenen, überaus zierlichen Rokokopavillon errichtet, und die Pastellisten thaten desgleichen. Und dann auch außerhalb der Ausstellung fehlt es nicht an Gelegenheit, noch mehr Kunst zu sehen. Ich möchte nur noch hinweisen auf die Ausstellung von Werken Barye's in der École des beaux-arts und endlich auf die Exposition de la révolution française in der Salle des États des Louvre. Bei dieser letzteren ist allerdings der Anteil der Kunst ein mäßiger: hier überwiegt das historische Interesse. Doch werden wir mehrmals Gelegenheit haben, einen Blick der Vergleichung auch auf Werke in dieser Revolutionsausstellung zu richten.

Richard Graul.

Wolf Traut und der Artelshofer Altar.

Von Georg Hager.

(Schluß.)

Ein minder günstiges Geschick waltete über den Wappen. Die Felder derselben waren seiner Zeit ausgekratzt und an ihre Stelle die obengenannter Wappen gesetzt worden. Man sah sich daher, da der Stifter des Altares anderweitig nicht bekannt war, vor die Wahl gestellt, entweder die Felder leer zu lassen oder die Wappen des 17. Jahrhunderts wieder aufzumalen. Es wurde letzteres vorgezogen. Mit Recht; denn es bleibt so ein für die Geschichte des Altares merkwürdiger Vorgang dem Gedächtnis erhalten.

Die Herrschaft Artelshofen[1]) war in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts im Besitze der von Egloffstein. 1508 verkauft Hanns von Egloffstein den Herrensitz seinem Vetter Jobst von Egloffstein. Von diesem Geschlecht scheint der Ort bald darauf an Jörg Holzschuher gekommen zu sein.[1] 1534 verkauft Frau Margareth, des Jorg Holzschuher Hausfrau, aus ihrem Erb, dem Herrensitz zu Artelshofen, mit der Tucherschen Eigenherrschaft Bewilligung Herrn Hans Ebner 5 Gulden Gattergeld.

Am St. Stephanstag 1572 erwarb endlich Lazarus Harsdörfer von Frau Barbara Ebner, Witwe des Georg Ebner, das Schloß und 1576 für sich und seine Nachkommen den Patronat der Kirche in Artelshofen, die in jenem Jahre zur Pfarre[2]) erhoben wurde. Dessen Enkel Wolf IV. Harsdörfer (geb. 25. Mai 1590, gest. 16. Febr. 1652) führte am 25. Mai 1625 die Ursula Viatis, des Bartholomäus Viatis von Schoppershof und der Anna Viatis, geb. Hitzler Tochter als Hausfrau heim[3]) (gest. im Dez. 1655). Die Wappen dieser beiden sind es, die sich auf dem Altare finden und in ihre Zeit muß demnach die Übermalung desselben gesetzt werden.

Was war aber die Veranlassung dieser Übermalung? Sicherlich nicht etwa der restaurationsbedürftige Zustand des Bildes, denn nach der neuerlichen Entfernung der damals aufgetragenen Farbenschicht zeigte sich ja die alte Malerei sehr gut erhalten. Wer sind ferner die Stifter des Altares?

Ich glaube Anhaltspunkte zu haben, um diese beiden Fragen im Folgenden beantworten zu können.

Johann Neudörfer, der bekannte Schreib- und Rechenmeister, der 1547 seine Nachrichten von Künstlern und Werkleuten in Nürnberg schrieb, erzählt[4]), daß Wolf Traut 1502 die Altartafel in der Kapelle bei St. Lorenzen malte, „so Cunz Horn erbauet“. Da aber nach anderen Quellen[5]) diese Kapelle

1) Vgl. 22. und 23. Jahresbericht des histor. Vereins in Mittelfranken, 1853 und 1854.

1) J. Chr. Gatterer, Hist. geneal dom. Holzschuherorum. 1755, S. 70.

2) Gg. E. Waldau, Nürnberg. Zion 1787, S. 111.

3) J. G. Biedermann, Geschlechtsregister des hochadeligen Patriciats zu Nürnberg 1748, Taf. 150.

4) Quellenschriften für Kunstgeschichte X, S. 136.

5) 1511 als Erbauungsjahr findet sich in Deliciae topographicae Noribergenses 1733, S. 9; A. Würfel, Ausführliche Beschreibung aller und jeder Kirchen 2c. in Nürnberg 1766, S. 390; Chr. G. Murr, Journal zur Kunstgeschichte, V, 1777, S. 175; J. F. Roth, Verzeichnis aller Genannten des größeren Rats 1802, S. 55. Dagegen setzt Chr. G. Murr in „Beschreibung der vornehmsten Merkwürdigkeiten in Nürnberg“ 1778, S. 132—133 und Journal zur Kunstgeschichte XV, 1787, S. 42 den Bau ins Jahr 1513; J. F. Roth, Geschichte des Nürnberger Handels I. 1800, S. 127 sagt: Horn erbaute die Kapelle 1502, nach anderen 1511. Maßgebend dürfte sein, daß die Annalen des Nürnberger Ratschreibers Müllner (Manuskript im königl. Kreisarchiv

St. Anna erst 1511 von dem Tuchmacher Konrad Horn erbaut wurde, so ist es wahrscheinlich, daß Neudörfer, der ja so manches Unrichtige bietet, hier in der Angabe des Jahres irrt. Nach Jos. Bader wurde schon „1545 das Portal der St. Annakapelle bei St. Lorenz weggebrochen, weil es alt und baufällig war, und die Kapelle verschlossen, weil bei nächtlicher Weile viel Unwesen und Unzucht am Portale getrieben wurde.“[1] Andreas Würfel schreibt[2] 1766: „A. 1691 ist diese Capelle in- und außerhalb renovirt worden. Kein Gottesdienst wird nicht mehr darin gehalten, manchmal hat man die Leichen vornehmer Standespersonen in dieser Capelle beygesetzet. Für das löbliche Tuchmacher Handwerk werden die Kerzen und Leichtuch darinnen aufbehalten.“

Es scheint also, daß schon früh im 16. Jahrhundert die Kapelle vernachlässigt wurde; es hängt dies vielleicht damit zusammen, daß schon bald nach der Erbauung derselben die Kirchhöfe darunter natürlich auch der von St. Lorenz, auf dem eben die Kapelle stand vor die Stadt verlegt wurden; von 1520 an wurde diese Verordnung mit großer Strenge durchgeführt[3]. Über die von Wolf Traut für St. Anna gemalte Tafel finde ich nur noch bei Murr[4]) die Nachricht, daß sie zu seiner Zeit nicht mehr vorhanden war.

Ich vermute nun, daß dieses Werk identisch mit dem Artelshofer Altar ist. Daß derselbe erst in späterer Zeit nach Artelshofen kam, deutet eine Sage der dortigen Gegend an, nach welcher das Bild in einem Kriege den Türken abgenommen und durch einen Gutsherrn in die Kirche gestiftet worden sein soll.[5]) In diesem Gutsherrn hätten wir dann Wolf IV. Harsdörfer zu erkennen, der in den Besitz der Altartafel von St. Anna bei St. Lorenz gelangt, darauf sein und seiner Frau Bildnis anbringen und den Altar dann als seine Stiftung in der Kirche zu Artelshofen aufstellen ließ. Da Konrad Horn 1515 dem Magistrat das Patronatsrecht über die von ihm erbaute Kapelle übertrug[1]), so ist damit wohl der Abschluß des Baues und seiner Ausstattung gegeben und die Jahreszahl 1514 auf unserem Bilde würde vortrefflich dazu stimmen.

Die Darstellung der heil. Sippe paßt ferner sehr wohl für ein der heil. Anna geweihtes Heiligtum weniger aber für eine Kirche, die, wie Artelshofen, St. Jakob als Patron verehrt

Auch der heil. Konrad auf der Außenseite des rechten Flügels verdient mit Rücksicht auf den Taufnamen des Stifters Horn Beachtung. Unterstützt wird meine Vermutung endlich durch die Porträtähnlichkeit des Hornschen Bildnisses auf dem Denkmal mit der Darstellung der heil. Dreifaltigkeit, außen an der Sakristei von St. Lorenz, mit dem Donator auf unserem Bilde.[2]

Zum Schluß stelle ich die mir bis jetzt bekannt gewordenen Nachrichten über die Traute und ihre Werke zusammen. Hauptquelle ist natürlich Neudörfer. Er erzählt von Wolf Traut: „Dieser Traut war des alten Trauten Hannsen, der den Kreuzgang zu den Augustinern gemalet und darin viel erbare Herren conterfeyet und in seinem Alter erblindet, nachgelassener Sohn, war dem Vater in der Kunst des Malens und Reißens hoch überlegen. Er malet (ao. 1502) die Altartafel in der Capelle bei St. Lorenzen, so Cunz Horn erbauet und mit großem Ablaß aus Rom seines Verhoffens geziert hat. Er, Traut, blieb ledig und war im Leben mit Herman Vischer Rothschmiden also einig, als wären sie Brüder gewesen.[3] Darum er auch dabei war, als

zu Nürnberg) nach gütiger Mitteilung des königl. Kreisarchivars Dr. Heinrich 1511 angeben. Schon Nagler, Künstlerlexikon, Bd. 19, S. 51 wurde auf den Widerspruch der Erzählung Neudörfers mit den übrigen Nachrichten aufmerksam und hält es für wahrscheinlich, daß Traut die Altartafel 1502 für eine andere Kapelle der Tuchmacherzunft malte. Eine solche Kapelle wird aber nirgends erwähnt. 1807 ist die Kapelle St. Anna abgerissen worden.

1) Beiträge zur Kunstgeschichte Nürnbergs II, 1862, S. 30.

2) Ausführliche Beschreibung &c., S. 390.

3) Lochner in den Quellenschriften zur Kunstgeschichte X, S. 8.

4) Beschreibung &c. 1778, S. 313.

5) Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit 1858, S. [illegible]. Schöppner, Sagenbuch der bayerischen Lande III 1874, S. 113.

1) A. Würfel, Ausführliche Beschreibung, S. 390.

2) Vgl. A. Würfel, Ausführliche Beschreibung, S. 95; Chr. G. Murr, Beschreibung S. 301; J. F. Roth, Geschichte des Nürnberger Handels I. 1800, S. 127. Eine Zeichnung der Köpfe des Hornschen Ehepaares auf diesem Stein verdanke ich der Güte des Hrn. Dr. P. Rée. Nach diesem Relief hat offenbar Fenniker die Bildnisse des Konrad Horn und seiner Frau in Schwarzkunst verfertigt (vgl. G. W. Panzer, Verzeichnis von Nürnbergischen Porträten 1790, S. 112). Doch darf ich nicht verschweigen, daß, so weit die Zeichnung ein Urteil gestattet, die weiblichen Köpfe weniger übereinstimmen. Konrad Horn, ein reicher Nürnberger Tuchmacher und Tuchhändler (gestorben 1517) hatte Barbara Krell zur Frau; letztere starb 1521 (Norischer Christen Freydhöfe Gedächtnis 1682, S. 118).

3) Wir dürfen wohl aus dieser innigen Freundschaft den Schluß auf ungefähr gleiches Alter der beiden ziehen. Hermann Vischer ist der Sohn erster Ehe des Peter Vischer, die dieser 1489 oder 1490 mit Margaretha Groß einging; letztere muß bald nach der Geburt dieses Sohnes gestorben sein, denn bereits 1493 schloß Peter Vischer eine zweite Ehe. Wolf Traut wäre somit um 1490 geboren. Ein neuer Grund,

dieser Vischer bei Nacht unter dem Schlitten zerstoßen ward."[1])

Ein Maler Hans von Speier[2]) wird 1438 erwähnt,[3]) ein Hans Traut 1477,[4]) 1486[5]) und 1505[6]). Von letzterem ist eine Federzeichnung, den heil. Sebastian darstellend, erhalten, die, einst im Besitze Albrecht Durers, jetzt in der Universitätsbibliothek zu Erlangen bewahrt wird und nach Thausing, den Meister „als einen gemäßigten Anhänger von Wolgemuts Richtung kennzeichnet, weniger schroff von der Geschmacksrichtung der älteren Nürnberger Schule geschieden."[7]) Hans Traut soll 1488 erblindet sein, wie auf seinem von Georg Fennitzer in Schwarzkunst ausgeführten Bildnis steht.

Murr[8]) erwähnt ein zweites Werk des Wolf Traut. „Einer meiner Voraltern, Hanns Murr, ließ 1512 seine Familientafeln bey St. Jakob im Chor unter dem Murrischen Familienfenster von ihm malen." Nach Lösch[9]) hat diese Tafel folgende Inschrift: „Dieses Epitaphium ist von Hannß Murren 1512 gestiftet, Hieronymus Murr hat dieses Epitaphium 1570 erneuert. A. 1693 bey renovation allhiesiger Kirchen haben Johann Christoph und Johann Hieronymus die Murren dieses Epitaphium von neuem mahlen lassen."[10])

Nagler[11]) führt drei Blätter mit dem Monogramm an, die er dem Wolf Traut zuschreibt. Ein Holzschnitt mit der Darstellung des heil Stephan inmitten zweier heil. Bischöfe und mit dem Wappen

um die Angabe Neudörfers, daß er 1502 die Altartafel für St. Anna malte, in Zweifel zu ziehen.

1) Quellenschriften zur Kunstgeschichte X, S. 136. Der Tod dieses Vischer fällt zwischen 2. Januar 1516 und 11. Febr. 1517. l. c. S. 32.

2) Lochner, Quellenschriften zur Kunstgeschichte X, S. 136: „Die Traute waren von Speier und werden daher öfters auch mit Weglassung des Familiennamens blos von Speier genannt."

3) Murr, Journal XV, S. 41; nach Stiaßny (Lauers Allg. Kunstchronik 1887, S. 814 ff.) würde in Murrs Journal auch 1407 und 1428 ein Hans von Speier genannt; ich konnte das nicht finden.

4) J. Bader, Beiträge 1860, S. 2.

5) Murr, Journal XV, S. 42.

6) Quellenschriften zur Kunstgeschichte X, S. 136.

7) Dürer S. 69; vgl. Woltmann-Wörmann, Geschichte der Malerei II, S. 123.

8) Journal XV, S. 42.

9) Geschichte und Beschreibung der Kirche zu St. Jakob in Nürnberg 1828, S. 32. Die Tafel ist 5 Fuß hoch und 1½ Fuß breit.

10) A. Würfel, Ausführliche Beschreibung S. 198, giebt statt 1570 das Jahr 1670 und statt 1693 das Jahr 1697 an; letzteres Datum auch bei Murr, Beschreibung S. 321. Welches das richtige ist, vermag ich nicht zu entscheiden, da ich das Bild nicht gesehen habe

11) Die Monogrammisten V, S. 180.

des Passauer Bischofs Wigulens Fröschl von 1514 findet sich in einem zu Nürnberg gedruckten Passauer Missale[1]) und erinnert in der Zeichnung an Albrecht Dürer.[2]) Ein zweites Blatt von 1516 stellt den Heiland dar „wie er als Besieger des Todes der Mutter erscheint" und ein drittes zeigt den heil. Petrus. Nach dem „Puch der grossen todengelewt zu Sannd Sebalt" starb Wolf Traut im Jahre 1520.[3])

Die Kunstrichtung unseres Meisters ist wesentlich von Albrecht Dürer beeinflußt, an den die Formgebung, namentlich der Faltenwurf, erinnert. Auf den großen Nürnberger Maler weist auch die prägnante Charakteristik der Köpfe. Aber Wolf Traut ist eine viel zu bedeutende Künstlernatur, als daß er nicht die von Dürer empfangenen Eindrücke selbständig verarbeitet hätte. Charakteristisch für ihn sind die langen gestreckten Gestalten mit den kleinen Köpfen, eine Eigenheit, die wir etwas später bei Heinrich Aldegrever noch in gesteigertem Maße bemerken. Das Kolorit ist klar und leuchtend. Der Artelshofer Altar zeigt den Wolf Traut als einen tüchtigen, weit über gewöhnliche Leistungen erhabenen Meister, der in seiner künstlerischen Bedeutung am besten mit Hans von Kulmbach verglichen werden kann.

1) Nagler, Monogrammisten III, S. 311.

2) Repertorium XI, 1888, S. 351, wo Wilh. Schmidt bestätigt, daß dieser Holzschnitt „in der That in der Weise Dürers ausgeführt ist."

3) Bei J. C. S. Kiefhaber, Nachrichten zur Geschichte der freien Reichsstadt Nürnberg 1803, S. 152. Seine Mutter überlebte ihn, denn in einer Urkunde vom 29. August 1547 heißt es von ihr, daß sie „in Nürnberg gestorben, wol bei zehen Jahren ungefährlich oder länger verschinen." Lochner in den Quellenschriften X, S. 136.

Nekrologe.

Franz Ewerbeck †. Das Hinscheiden des Professors Ewerbeck, welcher am 16. Juni verstarb, bedeutet einen schweren Verlust für die Aachener technische Hochschule und für die Kunst der Architektur. Wegen seiner trefflichen Charaktereigenschaften von seinen Amtsgenossen geschätzt, von seinen Hörern, die mit ihm den genialen Lehrer und den allzeit hilfsbereiten Freund verlieren, hochverehrt, gewann er durch die seltene Liebenswürdigkeit seines Wesens und die stete Geneigtheit, seine Kunst uneigennützig in den Dienst der Allgemeinheit zu stellen, die wärmste Sympathie weiter Kreise. Ewerbeck war am 15. April 1839 in Brake (Lippe-Detmold) geboren, studirte an den polytechnischen Lehranstalten zu Hannover und Berlin Architektur und übte seine erste praktische Thätigkeit an den Hochbauten der Bahnstrecke Almelo-Salzbergen. 1867 ging er nach Hannover, um sich auf dem dortigen Eisenbahndirektionsbureau mit Entwürfen für Hochbauten zu beschäftigen. Ein Jahr später nahm er die ihm vom Oberbaurat Funk angebotene vorteilhafte Stelle an der Paris-Hamburger Bahn mit Aufenthalt in Osnabrück an und blieb hier bis 1870, wo der ehrenvolle Ruf an ihn gelangte, an der königl. technischen Hochschule zu Aachen eine Professur für Architektur zu übernehmen. Gern entsprach Ewerbeck dieser Aufforderung und ist in allen den Jahren, da er an der Anstalt lehrte, eine leuchtende Zierde derselben gewesen. In Hannover unter dem damaligen Baurat Haase zum leidenschaftlichen Gotiker ausgebildet, verließ

Ewerbeck später diese Richtung, um sich mit ganzer Kraft der Renaissance zuzuwenden. Neben der erfolgreichen Ausübung seines Lehramtes entfaltete Ewerbeck auch auf schriftstellerischem Gebiete sowohl in künstlerischer als auch in wissenschaftlicher Beziehung eine rege Thätigkeit. Sein umfassendes Werk „Die Renaissance in Belgien und Holland" führte er noch in den letzten Tagen seines Lebens dem Abschlusse zu; die letzte Lieferung steht noch aus. Zahlreiche Zeitschriften für Architektur und Kunstgewerbe enthalten von ihm Aufsätze und Illustrationen, wie er auch am Mosel-Album und an verschiedenen lexikographischen Werken in hervorragender Weise als Mitarbeiter thätig war. Seine Genialität als entwerfender Künstler kam in den Plänen für Wettbewerbungen zum schönsten Ausdruck: bekannt sind seine Entwürfe für das Rathaus zu Dortmund, das Ausstellungsgebäude zu Düsseldorf, für die Rathausgebäude zu Wiesbaden und Aachen sowie für die Stadterweiterung und den Industriebahnhof Aachens. Ein Lieblingsgedanke Ewerbecks war die Wiederherstellung des Atriums am Münster, doch Jahr um Jahr verzögerte sich die Ausführung nach seinen Plänen. Nun, da ihr Schöpfer die Augen für immer geschlossen, kommt die Sache vielleicht in Fluß. Von der Meisterschaft Ewerbecks in seinem Fache legen verschiedene Privatbauten in Bentheim, Lemgo und Aachen Zeugnis ab; auch die Architektur des Aachener chemischen Laboratoriums ist sein Werk. In allernächster Zeit erscheint im Verlage von Claesen & Komp. in Berlin eine Sammlung von Ewerbecks größeren Schöpfungen: in diesen hat sich der Verstorbene selbst das schönste und dauerndste Denkmal gesetzt.

(Köln. Zeitg.)

Personalnachrichten.

x. — **Arnold Böcklin** ist von der philosophischen Fakultät der Universität Zürich zum Ehrendoktor ernannt worden.

Denkmäler.

z. — **Zürich.** Am 22. Juni wurde in Zürich das von Bildhauer Kießling ausgeführte Denkmal des um die Gotthardbahn und sein engeres Vaterland hochverdienten Alfred Escher eingeweiht.

Vermischte Nachrichten.

x. — **Dem Kunstgewerbemuseum in Köln** ist durch die Hochherzigkeit des Freiherrn Albert v. Oppenheim ein sehr bedeutendes Geschenk zuteil geworden: ein bunt glasirtes Thonrelief, die Füllung eines Thürbogens, vermutlich eine Arbeit des Florentiner Bildhauers Andrea della Robbia (1437 bis 1528). Dasselbe stellt vier schwebende Engel in reichen, lebhaft bewegten Gewändern dar, welche eine Mandorla halten; die in letzterer ursprünglich befindliche Madonna fehlt. Das Ganze ist umrahmt von einem prächtig modellirten Fruchtkranz in hohem Relief.

Zeitschriften.

Archivio storico dell' arte. Nr. 3 u. 4.
Il gruppo del Laocoonte e Raffaello. Von A. Venturi. (Mit Abbild.) — Vicende del duomo di Milano e della sua facciata. Von Giulio Carotti. (Mit Abbild.) — Luca della Robbia ed i suoi precursori in Firenze. Von W. Bode. (Mit Abbild.) — Nuovo accesso alla piazza di San Pietro in Roma. Von Domenico Gnoli. (Mit Abbild.)

Blätter für Kunstgewerbe. 5. Heft.
Das Jubiläum des Oesterreichischen Museums. — Das deutsche Zunftbuch von Krakau. — Kunstbeilagen: Italien. Fayenceschüssel. 16. Jahrh. — Grabkreuz mit Laterne, entw. von M. Kropf, in Schmiedeeisen ausgeführt von A. Schwarz in Wien. — Kredenz, entw. von Prof. Lechner, ausgef. von A. Jungl in Graz. — Pastorale in vergoldetem Silber, 1471. — Gekloppelte Schutzdecke und Besatzspitze.

L'Art. No. 602.
A travers l'exposition universelle. Von Camille de Rodaz. (Mit Abbild.) — Exposition universelle de 1889. Les peintres du centenaire 1789—1889. Von A. Hustin. (Mit Abbild.) — L'aquarelle depuis un siècle. Von G. de Léris. (Mit Abbild.) — Kunstbeilage: Bords de l'Orne. Leon de Bellée [illegible]

Allgemeine Kunstchronik. Nr. 13.
Die wahre Wahrmalerei. Von H. Glucksmann. — Die Heroen von Gjolbaschi-Trysa. (Mit Abbild.) — Unsere Künstler und ihre Stoffe II. Von Paul Ringer. — Kunstbeilage: Aus der Mark. Originalradirung von W. Feldmann.

Vom Kunstmarkt.

Auktion Van Pappelendam
Amsterdam, 11.—12. Juni 1889.

Traurige, tief bedauernswerte Ursachen führten die sämtlichen Bilder des Herrn van Pappelendam, eines der ehrlichsten, anständigsten Kunsthändler, dieser Tage auf den Kunstmarkt. Die Auktion war schlecht besucht, und eine Anzahl Bilder wurde wirklich unter Marktwert verkauft. Freilich war wenig Bedeutendes da, nur ein oder zwei Bilder ersten Ranges waren darunter.

Nr. 1. W. van Aelst. (30 Fl.) Nr. 2. Total übermalter und dadurch verdorbener Avercamp, einst ein sehr gutes Bild. (445 Fl.) Nr. 4. Bezeichneter Studienkopf van Jacob Backer (ein ähnlicher wurde kürzlich für die Haager Galerie angekauft). (47 Fl.) Etwas zu großer, echter van Bassen. (80 Fl.) Nr. 6. Schlechter Beeldemaker. (23 Fl.) Nr. 7. Kurioser, aber schwacher Sybrant van Beest, 1653, ein Alter, der einen Knaben unterrichtet. (35 Fl.) Nr. 8. Bega. Schwaches Bild, wahrscheinlich sogar Kopie. (500 Fl.) Nr. 9. Echter, ganz kleiner Berchem, Loth mit seinen Töchtern. (Nur 24 Fl.!) Nr. 10. Dem Beeresteyn zugeschriebene Landschaft. (70 Fl.) Nr. 12. Das schon allbekannte herrliche Blumenstück von Abr. van Beyeren, welches Pappelendam seiner Zeit aus der Snouckschen Sammlung zu Enkhuizen erwarb. Das schönste Bild dieser Art, eine Symphonie in Rot, würde Zola sagen — aber doch harmonisch im Ton. Das Stück wurde Gott sei Dank für das Rijksmuseum zu Amsterdam erworben. (1850 Fl.) Nr. 13. Ein sehr schönes, aber schwer mitgenommenes Fischstück desselben van Beyeren. (310 Fl.) Nr. 14. Italienische Kleopatra, bezeichneter Dirck Bleker, seines Zeichens Hofmaler des Prinzen Frederik Hendrik von Oranien, der eine Venus von ihm mit 1500 Fl. bezahlte, während Rembrandt nur 500 Fl. für seine Bilder erhielt. Schwaches, langweiliges Bild, liederlich gemalt, gleichwohl ein tüchtiges Talent verratend, Nachahmer der Bologneser — 20 Gulden! Sic transit gloria mundi!

Nr. 15. Unter Maes' Einfluß entstandene Bildnisse von J. G. Bodecker, 1686. (36 Fl.!) Nr. 16. Guter Hendrick Bogaert, ein sonst sehr geringer Amsterdamer Maler, über den uns Houbraken einiges Erbauliche erzählt. Ich glaubte früher, es sei von dem Haager Maler Hans Bogaert; aber es muß wohl von dem Amsterdamer Hendrik sein, ein Meister, der sich der späteren Manier des J. M. Molenaer anschloß. (525 Fl.) Nr. 17. Sehr guter, farbiger

warmer Hans Boulangier bez. und datirt 1664. (105 Fl.) No. 18. Verputzter und mitgenommener, aber immer noch sehr interessanter Hieronymus Bosch (65 Fl.) Nr. 19. Stillleben, bez. J. v. Bree 1675, gering. (18 Fl.) Nr. 20. Verdorbener Brekelenkam (160 Fl.) Nr. 22—23. Kopien nach Hieronymus Bosch. (50 Fl. und 40 Fl.) Nr. 24. Damenporträt in Rot, bez. J. Buns 1667. (Bloß 20 Fl.!) Nr. 29. Guter Edward Collyer. (95 Fl.) Nr. 34. Ansicht des Haag, in der Art des François de Momper, von dem es wohl herrührt; leider verputzt. (300 Fl.) Nr. 36. Sicher kein Duck, eher besser; ein Meister in der Art des Symon Kick, kräftig, farbig. (150 Fl.) Nr. 37. Fische, bezeichneter J. van Duynen. (21 Fl.!) Nr. 39. Echter, aber schlechter Eeckhout 1654, die Hände geputzt (120 Gulden). Nr. 41. Hübsches, sehr van Dyck'sches männliches Porträt von Flinck. (580 Fl.) Nr. 46. Blumen. Bez. W. Grasdorp. (36 Fl.) Nr. 48—49. Fische von Gillig. (16 Fl. und 33 Fl.) Nr. 52. Sehr gutes Bild, das mir aber immer als van Goyen zweifelhaft erschien. (1320 Fl.) Nr. 55. Kleiner Griffier. (42 Fl.) Nr. 56. Antony Goubau; schwache Anbetung der Hirten dieses Antwerpener Meisters. (22 Fl.) Nr. 59. Der aus der Sammlung Bierens de Haan stammende Abr. van den Hecken, 1651. (300 Fl. Ein ähnliches, bezeichnetes Bild sah ich als Don) in der Sammlung Mumm in Frankfurt. Ein drittes in der Amsterdamer Galerie; das letztere aber Porträt. (300 Fl.) Nr. 61. Echter Pieter Claesz mit Trauben von Koets. (90 Fl.) Nr. 66—67. Bildnisse von van den Tempel, falsch B. v. H. bezeichnet. (220 und 360 Fl. — das Ehepaar wurde getrennt.) Nr. 68. Schwer geputzte Hennekyns, 1640. Paulus Hennekyn ist sonst ein guter Bildnismaler. (760 Fl.) Nr. 71. Das schon früher hier vielleicht etwas zu enthusiastisch beschriebene Bild des Jacob Hogers, 1635. (60 Fl.) Nr. 72. Bez. guter Cornelis Holsteyn, 1651. (30 Fl.!) Nr. 75. Das bis jetzt einzig bekannte Bild des Dirck van Hoochstraten, (1630) des Vaters von Samuel van Hoochstraten. Unter italienischem Einfluß entstandene Madonna mit Kind und Sta. Anna. Merkwürdig sind die außerordentlich sorgfältig gemalten Draperien; kräftige Farbe, gute Zeichnung. (120 Fl.) Nr. 80. Fische, sehr tüchtig gemalt, aber schlechte Komposition, bez. F. Kerckhof f. (63 Fl.) Nr. 82. Vielleicht echter, sehr später Isaak Koedyck. (25 Fl.) Isaak Koedyck war nur Dilettant, ist gebürtig aus Leyden, war aber viele Jahre als Kaufmann in Amsterdam thätig und hat einen abenteuerlichen Lebenslauf gehabt. Echte Bilder bei Six, im Museum zu Hamburg (spätes Bild), Brüssel (frühes Bild) Antwerpen bei Mr. Cums (als de Hoogh) u. s. w. Nr. 85. Narziß, von Lairesse. (35 Fl.) Nr. 88. Eigentümlicher Lelienbergh mit einem toten Hasen und Gemüse, bez. und dat. 1659. (110 Fl.) Nr. 94—98. Späte Bildnisse des Maes, welche alle sehr billig weggingen. (260, 180, 130, 105, 110 Fl). Nr. 99. Merkwürdiges Bild, welches mich an ein Bildnis des Const. van Renesse bei Dr. van der Burgh im Haag erinnerte (nur 62 Fl.) Nr. 107. Bezeichneter Dirck van der Lisse, etwas groß und leer. (34 Fl.) Nr. 117. Sehr gute Porträts von Jacob van der Merck, 1656 (siehe den Katalog des Museum Kunstliefde, Utrecht) nur 56 Fl. Nr. 124—125. Klaes Molenaer (130 und 98 Fl.) Nr. 126. Bez. Mommers, etwas verputzt. (100 Fl.) Nr. 128. Außerordentlich geringer Pieter Mulier, von dem ich vortreffliche Marinen kenne, u. a. im Museum zu Köln, Dresden, in der Galerie Nostitz zu Prag u. s. w. (25 Fl.) Nr. 137. Schwacher, später Ochtervelt (bez.) 460 Fl. Nr. 142. Kleiner Poelenburgh. (200 Fl.) Nr. 143. Bez. Willem de Poorter 1644. (72 Fl.) Nr. 144. Kein Paulus Potter. (75 Fl.) Nr. 146. Jillis Rombouts. (155 Fl). Nr. 147. Echter, guter Rometyn. (160 Fl.) Nr. 149. Tüchtige Porträts von Rootius, der in Hoorn große Schützenbilder malte. (100 Fl.) Nr. 152. Kein Ruisdael. (140 Fl.) Nr. 153. Anna Ruysch. (50 Fl.) Nr. 156. Vanitas bei Kerzenbeleuchtung, merkwürdiger G. Schalcken. (14 Fl.!) Nr. 159. Bez. Simons 1652. (27 Fl.) Nr. 161. Reizvolles, sehr geistreich gemaltes Kinderporträt in der Art des J. G. Cuyp, kräftig in der Farbe, schön im Ausdruck, leider schwer geputzt, bez. M. Soetens (?) 1634. (52 Fl.) Nr. 162. Soolemaker. (175 Fl.) Nr. 163. Herman Steenwyck. (105 Fl.) Nr. 164. Nettes Kinderporträt des sonst geringeren J. J. de Stomme (1654). (110 Fl.) Nr. 165. A. Storck 1667 (60 Fl.) Nr. 169. Kein Ter Borch. (80 Fl.) Nr. 173. Bedeutende Porträts des C. Troost 1724 (700 Fl.) Nr. 174. Hübscher L. van Uden mit trefflichen Figuren des Teniers, (bloß 80 Fl.) Nr. 175. Schönes Bouquet von H. Uppink, Ende voriges Jahrhunderts, gut wie ein van Huysum. (300 Fl.) Nr. 176. Zweifelhafter Adr. van de Velde. (430 Fl.) Nr. 179. Bez. Porträts von Hendr. Verschuring 1677, etwas à la Ter Borch. (50 Fl.) Nr. 180. Geistreicher, breiter Jan Vonck. (54 Fl.) Nr. 186. Pieter Wouwerman. (300 Fl.) Nr. 188. Thomas Wyck, Alchimist. (120 Fl.)

A. Bredius.

x. — **Pariser Kunstauktion.** Am 1. Juli beginnt die Versteigerung der Kunstsammlung des Herrn E. Secrétan, welche 31 Meissoniers, einige Millet und die berühmtesten französischen Malernamen aufweist, auch viele alte holländische Meister beherbergt. Der Verkauf wird von den Firmen Boussod, Valadon & Cie. und Ch. Sedelmeyer geleitet und findet in der Galerie Sedelmeyer statt.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von August Pries in Leipzig

24. Jahrgang. 1888/89.

Kunstchronik

Nr. 39. 11. Juli.

Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

Herausgeber:

Carl v. Lützow und Arthur Pabst

Wien, Theresianumgasse 25 — Köln, Kaiser-Wilhelm-ring 21.

Expedition:

Leipzig: E. A. Seemann, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. Kühl, Jägerstr. 73.

Die Kunstchronik erscheint von Oktober bis Ende Juni wöchentlich, im Juli, August und September nur aller 14 Tage und kostet in Verbindung mit dem Kunstgewerbeblatt halbjährlich 6 Mark, ohne dasselbe ganzjährlich 8 Mark. — Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

Das Juliheft der Zeitschrift für bildende Kunst und Kunstchronik Nr. 40 erscheinen am 25. Juli.

Inhalt:

Die Wettiner-Jubelfeier zu Dresden im Lichte der Kunst.

Die Wettiner-Jubelfeier ist in Dresden in den Tagen vom 16. zum 19. Juni begangen worden und über Erwarten glänzend verlaufen, so glänzend, daß man sagen muß: Dresden hat in diesem Jahrhundert noch kein solches Fest gefeiert und wird voraussichtlich auch kein solches Fest mehr feiern. Allerdings war die Wettiner-Jubelfeier kein spezifisch Dresdener Fest, wie etwa die vorjährige Centenarfeier des Geburtstages König Ludwigs I. in München zunächst ein Münchener Fest war. Dresden gab vielmehr nur als Landeshauptstadt den naturgemäßen Schauplatz ab, auf dem sich die Hauptaktionen der Huldigung für das Königshaus vollzogen.

In richtiger Würdigung dieses Verhältnisses hatte die Stadtverwaltung die hervorragendsten Plätze und Straßen der Stadt nach einem einheitlichen Plane in zum Teil prachtvoller Weise dekoriren lassen und damit den Beweis geliefert, daß sie für derartige Fälle über eine stattliche Anzahl tüchtiger künstlerischer Kräfte verfügt. Die zu diesem Zweck errichteten Bauten bestanden aus farbigen Säulen, Obelisken und Fahnenmasten, welche zum Teil mit bildnerischem Schmuck ausgestattet waren. Am gelungensten erschien die Ausschmückung des Schloßplatzes durch Schilling und Gräbner. Neben dem Haupteingang zur katholischen Kirche erhoben sich zwei mächtige, als Monolithe von grünem Marmor behandelte Obelisken, ausgestattet mit vergoldeten kriegerischen Trophäen und mit großen Lorbeerzweigen im Barockgeschmack. An ihrem Sockel waren zwei von Schilling flott modellirte und in der Gewandung vortrefflich geratene, leider aber in Bezug auf die Richtigkeit der Größenverhältnisse zu flüchtig behandelte allegorische Figuren angebracht, das Alter und die Jugend darstellend, mit den Jahreszahlen 1089 und 1889. Einen höchst vorteilhaften Eindruck hinterließ auch der große, von einem mächtigen goldenen Stern bekrönte granitartige Obelisk auf dem Kaiser-Wilhelm-Platz, entworfen und ausgeführt von den Architekten Sommerschuh und Grumpel. Wer es noch nicht gewußt hätte, daß dieser Platz sich wie kein zweiter Dresdens zur Aufstellung eines großen Denkmals oder einer umfassenden Brunnenanlage eignet, dem mußte die erwähnte Festdekoration die Richtigkeit dieser Thatsache mit zwingender Deutlichkeit klar legen.

Zu dem Festschmuck der Stadt durfte man auch die zahlreichen auf Anordnung des Rates errichteten Tribünen für die Zuschauer des Huldigungszuges rechnen. Sie waren von ihren Erbauern nicht nur mit Rücksicht auf das möglichst bequeme Sehen und Sitzen aufgeführt, sondern mit Recht so angelegt worden, daß sie sich auch künstlerisch höchst befriedigend in den Rahmen der Festdekoration einfügten.

In dieser Hinsicht verdienten namentlich die von dem Baumeister Bruno Adam, einem der Hauptarchitekten an der unlängst vollendeten König-Johannstraße, entworfenen beiden Tribünen auf dem Altmarkt gegen-

über dem Rathause und der Einmündung der Schössergasse hohes Lob. Sie wurden durch vier runde Pavillonsbauten an ihren oberen Ecken auf das wohlthuendste belebt, von denen die zwei der Ausmündung der Wilsdruffer- und Schloßstraße zugekehrten durch einen Baldachin zu einem heiteren Festportal vereinigt waren. Unter den Bauten des Baurats Weidner auf dem Neumarkt fiel der vor dem Johanneum errichtete Königspavillon, eine auf zahlreichen ionischen Säulen und Pilastern ruhende Festhalle, besonders vorteilhaft auf. Er war in jeder Hinsicht geschmackvoll geraten, würde sich aber ohne Zweifel weit vorteilhafter ausgenommen haben, wenn man ihn zum Mittelpunkt der gesamten Tribünenanlage erhoben hätte, statt ihn seitwärts in eine Ecke derselben hineinzuzwängen.

Alles in allem genommen muß die Dresdener Festdekoration, soweit sie aus den Mitteln der Stadt hergestellt war, als ein wohldurchdachtes, die festliche Stimmung beförderndes Werk bezeichnet werden. Gleichwohl darf eine ernste Kritik nicht unerwähnt lassen, daß die Dresdener Festbauten zu einem prinzipiellen Bedenken Anlaß gaben. Es ist als eines der obersten Gesetze der Ästhetik, das vornehmlich in der Baukunst Gültigkeit hat, festzuhalten, daß die aufgewandten Mittel dem jedesmaligen Zweck entsprechen müssen. Daraus folgt, daß für Festbauten, die wie die der Huldigungsfeier nur einem vorübergehenden Bedürfnis dienen sollen, auch nur eine leichte, flotte Bauweise gewählt werden darf. Die Kunst des Architekten besteht in solchen Fällen darin, ohne Verletzung des Gebotes der Sicherheit leicht, geschmackvoll und infolgedessen auch billig zu bauen, eine Forderung, die freilich nur von einem originellen und erfinderischen Kopf erfüllt werden kann.

Unter diesem Gesichtspunkt betrachtet, erscheinen die an und für sich vortrefflichen Dresdener Festbauten nicht so unbedingt lobenswert. Haben sie wirklich, wie Avenarius im „Kunstwart“ erzählt, einem Beschauer das Paradoxon von „geradezu monumentaler Dekorationskunst“ entlockt, so liegt darin ein gewisser Tadel ausgesprochen, der sich mit unserer Ausstellung vollkommen deckt. –

Die Huldigungsfeier zerfiel, soweit künstlerische Gesichtspunkte hierbei in Betracht kommen, in vier Abschnitte: 1) das Armeefest, 2) die Enthüllung des König-Johann-Denkmals, 3) den Huldigungszug, 4) das römische Feuerwerk.

Das Armeefest, vielleicht die glänzendste und gelungenste Darbietung der Festtage, kann an dieser Stelle nur insofern erwähnt werden, als es sich bei dieser Gelegenheit zeigte, daß die Offiziere des sächsischen Armeekorps nicht nur vorzüglich zu reiten verstehen und in allen ritterlichen Übungen große Gewandtheit, Kraft und Anmut zu entwickeln wissen, sondern daß sie auch einen vortrefflichen Geschmack besitzen. Die von ihnen für ihre kriegerischen Evolutionen gewählten Kostüme waren durchweg von großer Schönheit und historischer Treue und, was noch mehr sagen will, diejenigen, die sie trugen, wußten sich auch in ihnen zu bewegen und zu benehmen, so daß der Eindruck der Maskerade, der bei solchen Veranstaltungen leider die Regel bildet, nicht aufkommen konnte.

Die Enthüllung des König-Johann-Denkmals ging in der üblichen Weise mit großer Feierlichkeit unter der Beteiligung des königl. Hofes und seiner zahlreichen fürstlichen Gäste vor sich. Es ist bekannt, daß Johannes Schilling sein Schöpfer ist, und daß der Platz zwischen dem königl. Opernhaus und der katholischen Hofkirche zu seiner Aufstellung gewählt wurde. Schilling hat den König als Friedensfürst hoch zu Roß mit wallendem Mantel und barhäuptig dargestellt, damit einem entschiedenen Wunsche des Denkmalkomitees Folge leistend, das eine Reiterstatue verlangte und ein Denkmal in sitzender Stellung nachdrücklich verwarf. Da dem Künstler auf diese Weise von vornherein die Hände gebunden waren, wird man ihm zugestehen müssen, daß er seine schwierige Aufgabe mit Geschick gelöst und ein Werk geschaffen hat, das zwar nur zu einem geringen Teile dem Bild entspricht, welches im Volke von dem König Johann lebt, dennoch aber dem schönen Platze als gelungenes Dekorationsstück zur Zierde gereicht. Allseitigen Beifall findet das Pferd, das der König reitet. Schilling hat in diesem Falle die eingehendsten Studien nach der Natur gemacht und sie, ohne eigentlich naturalistisch zu verfahren, auch glücklich verwertet. Das Postament, in drei Teile gegliedert, besteht aus einem Unterbau aus geschliffenem dunkelgrünen Lausitzer Syenit, auf dem sich das eigentliche, wie die Reiterstatue in Bronze gegossene, zweiteilige Postament erhebt. Der untere Teil desselben ist an den Langseiten mit zwei Figurenfriesen geschmückt, welche jedoch im Verhältnis zu der Größe des ganzen Werkes zu klein gehalten sind. Dies ist um so mehr zu bedauern, als namentlich der die Arbeit des Landvolkes im Säen und Ernten schildernde Fries mehrere sehr schöne Einzelheiten enthält. An den vier Ecken des Postamentes erheben sich vier gedrungene Kandelaber, welche gleichfalls mit ornamentalem Schmuck versehen sind. Nach Schillings eigener Erklärung sollen sie, „als Fackel kriegerischen Mutes, als Leuchte der Wissenschaft, als Flamme künstlerischer Begeisterung und als Prometheusfunken der Intelligenz, die höchsten Regungen der sittlichen und geistigen Kraft des Volkes andeuten, welche nach ihren verschiedenen Richtungen in den an den Kandelaberpostamenten angebrachten

allegorischen Figuren dargestellt werden." Wir zweifeln, ob jemand ohne Beihilfe des Künstlers diesen verwickelten Gedankengang erraten wird, und müssen daher nach unserer wiederholt an diesem Orte entwickelten Stellung zu den Fragen nach den Aufgaben der Kunst das von dem Künstler eingeschlagene geheimnisvolle Verfahren als wenig glücklich bezeichnen.

Die Gesamtkosten des Denkmals belaufen sich auf 277 000 M. Durch freiwillige Spenden wurden davon 108 000 M. aufgebracht, 30 000 M. steuerte die Stadt Dresden bei, 33 000 M. betrug die Verzinsung der Kapitalien; die fehlenden 105 000 M. schoß das Ministerium des Innern aus dem Kunstfonds zu. Das Honorar Schillings belief sich auf 90 000 M., der Erzguß von Bierling kostete 105 000 M., die Gründung und die übrigen Arbeiten 52 000 M.

Der Huldigungszug, der in den Augen der großen Menge den Höhepunkt des ganzen Festes bildete, ist über alles Erwarten großartig ausgefallen und ließ die Mitwirkung der Dresdener Künstlerschaft, die sich nach den auch von uns an dieser Stelle erwähnten Vorgängen als Korporation nicht beteiligte, nur in wenigen Fällen vermissen. Man wird sich erinnern, daß von der Künstlerschaft ein historischer Festzug geplant worden war. Als er scheiterte, trat an seine Stelle die Idee eines Huldigungszuges, welcher dem gesamten Lande, nicht bloß der Stadt Dresden, Gelegenheit geben sollte, sich an den Ovationen für das Haus der Wettiner zu betheiligen.

Der Zug wurde durch eine Gruppe von 130 Reitern in der Rittertracht des 11. Jahrhunderts eröffnet. Sie sollte an die Besitzergreifung der Mark Meißen durch die Wettiner im Jahre 1089 erinnern. Ihr folgte ein Turnierzug, gebildet von der Lehnsmannschaft des Markgrafen Friedrichs des Ernsten, mit Rüstungen im Stile der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts, dem sich die Ritterschaft des Markgraftums Oberlausitz in Kostümen des 30jährigen Krieges anschloß. Dieser in jeder Hinsicht glänzende Anfang des Zuges, die kaum zu übertreffende Pracht und Schönheit der Gewänder, stimmte die Zuschauer von vornherein freudig und spannte ihre Erwartungen hoch, die dann auch im weiteren fast durchgängig befriedigt wurden. Im ganzen muß man den Gewerbe, Industrie und Handel veranschaulichenden Wagen den Vorzug vor den Prunkwagen geben, welche von den Städten Dresden und Leipzig, von der Sänger- und Turnerschaft, von den Gartenbauvereinen u. a. gestellt waren. Sie waren nämlich weitaus origineller und weniger nach der Schablone gebildet als die Prunkwagen, konnten sich jedoch an Reichtum neuer Einfälle und Selbständigkeit der Erfindung nicht mit den bei der vorjährigen Centenarfeier in München zur Verwendung gekommenen messen, mochten sie aber an Anzahl und Aufwand von Mitteln noch übertreffen.

Den ersten Preis unter den Schauwagen und Gruppen gestand man fast einstimmig dem von Andresen und Sturm in Meißen entworfenen Wagen der kgl. Porzellanmanufaktur zu. Er wurde begleitet von einer stattlichen Anzahl von Kindern in der reizenden Rokokotracht des vorigen Jahrhunderts, wie sie uns aus den zum Teil entzückenden Porzellanfigürchen jener Zeit bekannt ist. Hier lag wirklich ein origineller Gedanke vor und zugleich eine Anknüpfung an längst Bekanntes und allgemein Beliebtes, so daß sich der große Erfolg gerade dieses Teiles des Festzuges leicht erklärt. Von hervorragender Schönheit war ferner die von dem Architekten Hauschild in Dresden geordnete Gruppe des Jagdschutzvereines. Sie stellte die Rückkehr des Kurfürsten August mit Gefolge von der Jagd dar und bestand aus vier Wagen mit entsprechender Begleitung. Voran fuhr der Kurfürst mit seiner Gemahlin und Kindern in einem Wagen im Stile der damaligen Zeit. Ihm folgte ein mit reicher Jagdbeute ausgestatteter Wagen und eine ganze Meute von Hunden, ganz ähnlich, wie man es bei dem Münchener Schützenfestzuge des Jahres 1881 in der von Flüggen geordneten Jagdgruppe gesehen hatte. Den Beschluß machte der Troßwagen und eine Karre mit geschlagenen Hunden. Das ganze Bild wirkte ungemein lebendig und zeichnete sich in Bezug auf die Kostüme durch weit geringere Buntheit und Grellheit der Farben aus, als sie sonst im Zuge vorherrschend war. An der Herstellung desselben haben außer den bereits genannten Künstlern mitgewirkt die Maler Donadini, Scholtz, v. Harstitzsch, Ehrenberg, Büttner, Palmie (München), die Bildhauer Geißler und Rentsch, die Architekten Lehnert, Barth, Weiße u. a. m.

Ermüdend wirkte das Massenauftreten der Sänger, Turner, Schützengesellschaften und zahlreicher anderer Korporationen im Frack, Cylinder und mit Schärpen, obwohl auch diese Gruppen durch die zahlreichen Fahnen, die sie mitführten, belebt wurden. In dieser Hinsicht hätte ein ausschließlich von Künstlern arrangirter Zug jedesfalls mehr geleistet, doch waren diese Gruppen so geschickt eingefügt, daß ihr Auftreten nicht gerade als störend empfunden wurde.

Bei aller Pracht und allem zur Schau getragenen Reichtum wurde aber zweierlei an dem Dresdener Festzug vermißt, was bei ähnlichen Veranstaltungen unserer süddeutschen Landsleute niemals zu fehlen pflegt. Einmal war die Zahl der in dem Zuge mitwirkenden Frauen im Verhältnis zu den Männern zu gering, und dann war es dem Komitee nicht ge-

lungen, eine größere Reihe wirklich schöner und imposanter Frauengestalten für seine Zwecke zu gewinnen, während der bekannte historische Festzug Makarts in Wien gerade durch die Mitwirkung solcher sich auszeichnete und auch im vorigen Jahre zum allgemeinen Erstaunen der Münchener Festzug sie in stattlicher Anzahl aufwies. Es ist hier nicht der Ort, die Gründe für diesen Mangel näher darzulegen: da sie jedoch auf Charaktereigenschaften der sächsischen Bevölkerung zurückzuführen sind, wäre es ungerecht, den leitenden Persönlichkeiten etwas anrechnen zu wollen, was sie mit bestem Willen kaum ändern konnten.

Auch in dem Verhalten des Publikums zeigte sich ein wesentlicher Unterschied zwischen Süd- und Mitteldeutschland. Von dem Jubel und der aktiven Beteiligung der Zuschauer, die im Süden unseres Vaterlandes auch den kälteren Norddeutschen mit fortreißt, war in Dresden wenig oder gar nichts zu spüren. Die Mitwirkenden wurden neugierig und aufmerksam betrachtet, aber nur in ganz vereinzelten Fällen gab das Publikum seinem Dank für ihre Bemühungen lebhafteren Ausdruck. Diese Thatsache ist nicht nur von uns, sondern von zahlreichen anderen Persönlichkeiten an ganz verschiedenen Stellen beobachtet worden. — Wenn Dresdener Zeitungen das Gegenteil berichten, so muß man dies ihren ohnehin schon mächtigen, während des Festes aber bedeutlich gesteigerten Neigungen für die höchsten Superlative des Lokalpatriotismus zu gute halten.

Den Abend des letzten und Hauptfesttages schloß ein trotz der Ungunst der Witterung prächtig gelungenes Feuerwerk der Gebrüder Papi aus Rom ab, welches an dem rechten, der Brühlschen Terrasse gegenüber liegenden Elbufer abgebrannt wurde. Stadtbaurat Friedrich hatte zu diesem Zweck eine ausgedehnte Ruhmeshalle des Fürstenhauses Wettin im Renaissancestil aus Latten durch den römischen Baumeister Ludovico Serafini Vigneri aufführen lassen, welche mit den von Prof. Donadini gemalten Statuen der sächsischen Herrscher geschmückt war. In der That bot dieser Bau, als er mit einem Male in den schönsten roten und grünen Farben erglühte, einen prachtvollen Anblick, der jedoch durch die rein pyrotechnischen Leistungen der beiden Römer noch überboten wurde. Eine solche Schönheit der Farbenzusammenstellung, eine solche Sicherheit und Tragweite der einzelnen Raketen und Raketenbündel, Feuerräder und Leuchtkugeln hat man in Dresden noch nicht gesehen. Die Gebrüder Papi haben durch dieses Feuerwerk gezeigt, daß auch auf diesem Gebiete künstlerischer Geschmack entwickelt werden kann und haben damit hoffentlich ein zur Nachahmung reizendes Beispiel gegeben.

H. A. Lier.

Bücherschau.

O. M. **Eine „Anleitung zur Benutzung der Bibliothek des Kunstgewerbemuseums in Berlin"** ist soeben von der Generalverwaltung der königlichen Museen herausgegeben worden. Das im Verlag von W. Spemann in Berlin erschienene, in der Bibliothek des Königlichen Kunstgewerbemuseums zu 50 Pf. käufliche Bändchen unterrichtet die Besucher der Bibliothek über den Inhalt der letzteren und die besten Wege zu ihrer Benutzung. Es bespricht kurz den Bestand und die Einrichtungen der Bibliothek, giebt die nötigsten Ratschläge für deren Gebrauch und bietet außer dem von den wesentlichen Katalogen und Verzeichnissen entweder einen vollständigen Abdruck oder wenigstens eine Uebersicht ihres Inhalts.

Münchener Ausstellungswerk. Die neu in Thätigkeit getretene Kunst- und Verlagsanstalt von Dr. E. Albert & Co in München giebt über die gegenwärtige Münchener internationale Jahresausstellung ein reich illustrirtes Werk heraus, für dessen Format und Ausstattung der Pariser „Figaro Salon" als Muster diente. Dasselbe wird in fünf Lieferungen zu 1,50 M. etwa 75 Illustrationen nebst einem aus bewährter Feder stammenden Text bringen und bezweckt vornehmlich dem größeren, kunstsinnigen Publikum eine stattliche Anzahl einheimischer und fremder Meisterwerke der Malerei und Plastik in technisch vollendeten Abbildungen zu einem billigen Preise ohne jede Bevorzugung einer bestimmten Richtung oder Schule zugänglich zu machen. Die Illustrationen sind nach einem von Dr. E. Albert erfundenen Hochdruckverfahren hergestellt, welches sich von den bisherigen Reproduktionen dieser Art dadurch vorteilhaft unterscheidet, daß es dem Originale in Stimmung und Maltechnik sich vollkommen anschließt und somit die künstlerischen Absichten des Malers, soweit es in Schwarz-Weiß möglich ist, ohne jegliche Zuthat von fremder Hand wiedergiebt.

Die Katharinenkirche zu Oppenheim a. Rh. steht nun in erneuerter Gestalt vollendet da. Aus Anlaß der am 31. Mai d. J. begangenen Feier der Beendigung des Ausbaues hat das Bau- und Festkomitee eine prächtig ausgestattete Festschrift ausgegeben, welche im Auftrage des Bauvereines von dem bauleitenden Architekten Prof. Heinrich Freiherrn v. Schmidt bearbeitet und von dem Pfarrer Otto Bonhard mit einem Berichte über die Wirksamkeit des Bauvereines ausgestattet ist. Beigegeben sind 16 Tafeln in Lichtkupferdruck, welche den früheren und den jetzigen Zustand des Bauwerkes in Ansichten, Schnitten, Grundrissen und Details erschöpfend zur Darstellung bringen. Auch der vortrefflich geschriebene Text ist mit Illustrationen reich geschmückt, welche nicht nur die Katharinenkirche, sondern auch die übrigen Denkmäler der alten, malerisch gelegenen Stadt bildlich vorführen. Die musterhafte technische Herstellung des reichen Foliobandes rührt von Münchener und Mainzer Firmen her. Eines der herrlichsten Denkmäler deutscher Gotik hat in seiner verjüngten Gestalt somit hier eine würdige Publikation gefunden.

Todesfälle.

William Norby Beverley, englischer Dekorations- und Landschaftsmaler, geboren 1824 in Richmond.

John O'Conner, fruchtbarer englischer Maler, (Spezialität: Scenen aus dem Londoner Leben und italienische Genrebilder).

Gude, **Louis Adolphe**, Bildhauer und Maler, Schüler von David d'Angers. Stellte zum erstenmal 1847 im Salon aus, in dem er 1877 für seine „Rückkehr von der Jagd" eine Medaille erster Klasse erhielt.

Karl Bötticher, der Verfasser der „Tektonik der Hellenen", bis 1876 Direktor der Skulpturenabteilung am Berliner Museum, ist am 19. Juni im 84. Lebensjahre zu Berlin gestorben.

Konkurrenzen.

P. d. **Ueber die Konkurrenzentwürfe zu dem Garibaldi-Denkmal**, das in Genua auf Piazza de'Ferrari 1892 enthüllt werden soll, lauten die von dort kommenden Nachrichten nicht besonders günstig. Einem längeren Spezialbericht

in der zu Bologna erscheinenden Zeitschrift „Lettere e arti“ entnehmen wir, daß die betreffende Ausstellung von ungefähr zwanzig Bewerbern beschickt ward, unter denen jedoch nur etwa drei oder vier höheren künstlerischen Ansprüchen Genüge leisten. Obenan stehen nach dem einstimmigen Urteil der Stimmberechtigten die Arbeiten von Beltrami und Francesco Barzaghi, welcher letztere sich bisher namentlich durch Lebensfrische und anmutige Genrefiguren einen klangvollen Namen erworben hat. Dem vorliegenden Entwurfe für das Reiterstandbild wird große Wahrheit des Ausdrucks nachgerühmt und auch das Pferd als höchst gelungen bezeichnet, wenngleich es im wesentlichen nur eine Wiederholung desjenigen vom Viktor Emanuel-Denkmal desselben Künstlers auf Piazza Corvetto ist. Bei Beltrami's Entwurf wird namentlich die charakteristisch wiedergegebene Ruhe des Generals hervorgehoben, der den Degen ziehend das Zeichen zum Angriff giebt, während das edle Roß mit geöffneten Nüstern ungeduldig das Signal zum Beginne des Kampfes erwartet. In der Gesamtwirkung wohlgelungen und von eleganter Leichtigkeit ist unserem Gewährsmann Marescotti zufolge auch der Entwurf des Bildhauers Allegretti, obgleich die Pose des nachdenklich mit dem Säbel auf den Hals des Pferdes sich stützenden Generals nicht sonderlich glücklich ist und das Tier zu sehr an dasjenige an dem schon genannten Viktor Emanuel-Denkmal erinnert. Augusto Rivalta wählte als Situation für den Helden die Rückkehr von Mentana und schuf eine treffliche Charakterfigur, zeigt aber in der Muskulatur des Pferdes allzu aufdringlich seine anatomischen Studien. Der Venezianer Nano beschränkte sich bei letzterem auf eine noch dazu mißratene Nachbildung des berühmten Colleoni Denkmals von Verrocchio und verfiel bei dem dorischen Sockel zu sehr in den düsteren Ernst der Sepulkralarchitektur. An anderen Entwürfen werden mehr oder weniger schwere formale Verstöße gerügt, besonders das Mißverhältnis zwischen dem Standbild und dem Piedestal sowie zwischen Pferd und Reiter, welch letzterer Fehler bei dem Genuesen Bozzano so weit gehen soll, daß Garibaldi, neben dem Rosse stehend, mit den Hüften die Höhe von dessen Bug erreichen würde. — Ueber den Rest der ausgestellten Entwürfe faßt Marescotti sein Urteil dahin zusammen, daß es Zeit und Tinte verschwenden hieße, darauf einzugehen; das Gesamtergebnis der Ausstellung ist also ziemlich dasselbe, wie es vor einigen Jahren bei der Konkurrenz um das römische Viktor Emanuel-Denkmal zu Tage trat.

x. — **Die Lebensversicherungsgesellschaft „Utrecht“** zu Utrecht hat ein Preisausschreiben zur Erlangung eines Reklamebildes erlassen und einen Preis von 500 Gulden für die beste Leistung, die bis zum 1. Februar 1890 bei der Malergenossenschaft Pulchri studio einläuft, ausgesetzt.

○ **Aus der Konkurrenz um den großen Staatspreis an der Berliner Kunstakademie**, welcher in diesem Jahre für Bildhauer bestimmt war, ist der Bildhauer Wilhelm Havercamp, ein Schüler von Prof. Schaper, als Sieger hervorgegangen. Zur Konkurrenz waren nur vier Studirende zugelassen worden. Das Thema war ein Relief: „Charon führt die Seelen nach der Unterwelt“. Das Stipendium besteht in einem auf zwei Jahre bemessenen Stipendium von 3000 M. und einer Reiseentschädigung von 600 M.

Preisverteilungen.

„ **Die Jury für Malerei auf der Pariser Weltausstellung** hat folgende Ehrenmedaillen zuerkannt: Frankreich: Delaunay, Dagnan-Bouveret, Bernier, Collin, Detaille, Jules Dupré, Gigoux, Cormon, F. Flameng, Hébert, Lefebvre, L'Hermitte, Morot; Deutschland: Liebermann, Uhde; England: Alma Tadema und Moore; Österreich: Munkacsy; Belgien: Stevens, Courtens, Wauters; Spanien: Jimenez (Luis); Vereinigte Staaten: Sargent, Melchers; Holland: Israels; Italien: Boldini; Dänemark: Kroyer; Norwegen: Wermskjold; Schweden: R. Bergh; Finnland: Edelfeldt; Rußland: Chelmonski.

x. — **Salon in Paris.** Die Jury des Pariser Salons sprach dem Maler Emile Friant mit 30 von 36 Stimmen den ersten Preis zu.

x. — **Ehrenmedaillen im Pariser Salon.** In der Abteilung für Malerei ist Dagnan-Bouveret im zweiten Wahlgang mit 217 Stimmen als Sieger aus der Urne hervorgegangen. Benjamin Constant erhielt 115 Stimmen. In der Abteilung für Radirungen erhielt Achille Jacquet die Medaille, dagegen konnte dieselbe in der Abteilung für Bildhauerkunst und Architektur niemandem zugesprochen werden, da keiner der Kandidaten das absolute Mehr erhielt.

Personalnachrichten.

„ **Die Centraldirektion des Archäologischen Instituts** hat die Herren: Dr. Alfred Brückner aus Magdeburg, zur Zeit in Athen, Dr. Otto Kern aus Berlin, Dr. Max Ihm aus Krotoschin und Dr. Bruno Sauer aus Leipzig zu Stipendiaten des Instituts in der Abteilung für klassische Archäologie, sowie den Herrn Paul Gerhard Ficker aus Neureudnitz bei Leipzig zum Stipendiaten des Instituts in der Abteilung für christliche Archäologie für das Jahr 1889 gewählt, und diese Wahlen sind seitens des Auswärtigen Amts bestätigt worden.

Kunst- und Gewerbevereine.

y. — **Der Kunstverein in Bremen** schloß Ende Mai seine regelmäßigen Ausstellungen (nur in den Wintermonaten von Oktober bis Mai mit wöchentlichem Wechsel) und darf mit großer Befriedigung auf die letzte Saison zurückblicken. Es kamen weit über 1000 Kunstwerke zur Ausstellung und auch das Verkaufsresultat war dementsprechend ein sehr günstiges. Es wurden verkauft 68 Gemälde, 2 Bronzestatuetten und 3 Aquarelle für zusammen 124252.50 M., rechnet man dazu die März/April 1888 stattgehabte große Ausstellung (alle zwei Jahre) mit einem Verkaufsresultate von 142680 M., so ergiebt sich für den Zeitraum von etwas über einem Jahre ein Gesamtverkaufsresultat von 266932 M. 50 Pf.

Sammlungen und Ausstellungen.

⊙ **Die Ausstellung der Entwürfe zum Kaiser-Wilhelm-Nationaldenkmal für Berlin** wird in den großen Saale des Landesausstellungsgebäudes, welcher bei den Kunstausstellungen für Skulpturen bestimmt ist, und in den angrenzenden Räumen stattfinden. Da die Einlieferung der Entwürfe bis zum 4. September zu erfolgen hat, wird die Ausstellung voraussichtlich Mitte September eröffnet werden.

H. H. **Aus Halle.** Auf der heurigen Kunstausstellung zu Halle a. S. findet sich unter einer Menge von „bemalter Leinwand“, wie sie durchschnittlich an der Tagesordnung ist, eine Bronzefigur (Originalguß) ausgestellt, welche trotz ihrer Kleinheit — sie hat ungefähr einen halben Meter Höhe — durch bedeutenden Kunstwert hervorragt und besondere Beachtung verdient. Eine junge Maid, völlig gewandlos, steht mit linkem, ein wenig zurückgesetztem Spielbein harmlos-ruhig da; den linken Arm hat sie über den Kopf gelegt und faßt mit seiner herabhängenden Hand die vier Finger der in Kopfhöhe erhobenen Rechten; die Innenseiten beider Hände sind dem Beschauer zugewendet. Die Stellung der Figur, von möglichster Schlichtheit und Einfachheit, ist ungemein anmutig; man wird nicht müde, den leichten Fluß der Körperumrisse und das zarte Spiel der jugendlichfrischen Muskulatur zu betrachten. Mit der genauen Wiedergabe des lebendigen Modells verbindet der Künstler eine entzückende, wahrhaft antike Keuschheit — das Mädchen gleicht einer Blume in menschenloser Gegend, die sich in Gestalt, Farben und Duft ganz dem Himmel erschließt. Träumerisch-sinnend blickt sie hinaus; einfach und schlicht wie die Formengebung und Stellung des Körpers ist auch der Kopf behandelt: seine Anmut will mehr allmählich ergründet werden, als daß sie sich von vornherein aufdrängt; das einfachst gescheitelte und hinten in einen Knoten zusammengefaßte Haar läßt seine kräftigen Umrisse zur vollen Geltung kommen. Schade daß die ein wenig großen Hände so flüchtig ausgeführt sind, doppelt schade weil ihre Lage, gleichsam der Schlüssel zur Gesamthaltung der Figur, die Blicke des Beschauers sofort auf sich ziehen muß! Der Künstler dieser echtmenschlichen „Psyche“ — so hat er das harmlose, unschuldige Kind getauft — ist Arthur Volkmann, welcher seit Jahren in Rom lebt; dort hat er wohl auch in Tras-

tevere das gesunde, schöne Modell zu dieser Bronze gefunden, welches er dann in echt antiker Weise wiedergegeben hat. Das anmutsvolle Figürchen verdiente allgemeinere Verbreitung — den lauten Beifall der Menge wird aber wohl sein Träumen und Sinnen schwerlich viel stören!

Denkmäler und Neubauten.

** **Ein Denkmal für Fr. Th. Vischer**, bestehend in einer von Prof. Donndorf ausgeführten Marmorbüste, ist am 30. Juni, dem Geburtstage des Verstorbenen, im Garten des Polytechnikums zu Stuttgart feierlich enthüllt worden.

Bildhauer Johannes Pfuhl in Charlottenburg hat, wie die dortige „Neue Zeit" mitteilt, das Modell zu dem für Görlitz bestimmten Kaiser Wilhelm-Denkmal vollendet. Auf hohem Sockel von grauem Granit wird sich, in Bronze gegossen, das Reiterstandbild des Kaisers erheben, der in großer Generalsuniform auf feurigem Rosse sitzt, in ruhiger würdevoller Haltung, das Antlitz ein wenig zur Seite geneigt. In der Mitte der beiden Langsseiten des Postaments stehen auf der einen Seite Moltke, auf der anderen Bismarck. Die Ausführung des Denkmals, welche etwa drei Jahre erfordern dürfte, soll in kolossalem Maßstabe erfolgen.

P.—d. **Im Palazzo delle Belle Arti zu Rom** wurde unlängst die Ausstellung der Entwürfe und Modelle zu dem Denkmal eröffnet, welches für den 1881 verstorbenen berühmten Dramatiker Pietro Cossa, Verfasser der Tragödien „Nero", „Julianus Apostata", „Messalina", „Kleopatra", „Cäcilie" und anderer hochbedeutender Bühnendichtungen, geplant ist. Bei der großen Popularität dieses so erfolgreichen, weil durch und durch nationalen Dichters, den der Römer schon bei seinen Lebzeiten mit Stolz „il nostro Cossa" zu nennen pflegte, wird es von italienischen Stimmen doppelt bedauert, daß das künstlerische Ergebnis der Ausstellung der Zahl der eingesandten Arbeiten so wenig entspricht und keine derselben sich der dankbaren Aufgabe — Pietro Cossa war auch äußerlich eine ebenso interessante wie stattliche Erscheinung — gewachsen zeigt.

Vermischte Nachrichten.

** **In Betreff des für Karlsruhe projektirten Denkmals Kaiser Wilhelms I.** hat der Großherzog von Baden folgendes Schreiben an den Oberbürgermeister Lauter gerichtet, welches die Karlsruher Zeitung veröffentlicht: „Lieber Oberbürgermeister Lauter! Sie haben Mir Gelegenheit gegeben, die beiden Denkmalsentwürfe kennen zu lernen, welche bestimmt sind, das Andenken der Stadt Karlsruhe an Kaiser Wilhelm I. zum Ausdruck zu bringen. Bei Besichtigung dieser Entwürfe ging Ich von der Voraussetzung aus, dieselben seien als erste Versuche zu betrachten und auch der Platz für das zu errichtende Denkmal sei noch nicht fest bestimmt. Inzwischen habe Ich aber wahrgenommen, daß die Arbeiten zur Vorbereitung des Denkmalplatzes in Ausführung begriffen sind und damit ein bedeutungsvoller Schritt zur Lösung der Denkmalsfrage vollzogen ist. — Unter diesen Umständen kann Ich Mich nicht enthalten, Ihnen auszusprechen, wie Ich diese für die Stadt so wichtige Frage beurteile und wie Ich hoffe, daß Sie der Begründung Meiner Anschauung eine gerechte Erwägung zu teil werden lassen wollen. Ich sehe zunächst ganz ab von den beiden fraglichen Entwürfen, weil Ich nicht das Denkmal des Künstlers beurteilen will, sondern die Person in Betracht ziehen, welche die Bewohner der Residenz durch ein Denkmal ehren wollen. Wir kennen Kaiser Wilhelm als den schlichten, einfachen Mann, an dem doch jeder Zoll ein König war. Karlsruhe besonders kennt diesen edlen Herrscher aus der Zeit, da er an der Spitze eines Heeres Großherzog Leopold in seine Residenz zurückgeleitete. Wir wissen, daß Kaiser Wilhelm das deutsche Heer geschaffen hat, mit dem das Kaiserreich erkämpft ward. — So, wie wir ihn kannten, müssen wir ihn bildlich den kommenden Geschlechtern vererben. Unter Gottes freiem Himmel, zu Pferde, in voller Manneskraft und der ihm eigenen Würde muß Kaiser Wilhelm dargestellt werden. Ein großes Reiterbild, getragen von dem Volk in Waffen, von den Heerführern, den Denkern und den Staatsmännern — das großartige und erfolgreiche Zusammenwirken aller darstellend. Solche Aufgabe muß deutsche Kunst zu lösen wissen! Das Denkmal muß durch den inneren Wert geistigen Gehaltes wirken, nicht durch den äußeren Aufbau umgebender Zuthat. Möchte es Ihnen gelingen, der Stadt diesen Vorzug zu gewähren! Ihr wohlgeneigter

gez. Friedrich.

* **Professor H. v. Angeli in Wien** hat bei einem kürzlichen Besuch am Berliner Hofe nun auch das Bildnis J. Maj. der Kaiserin Augusta Viktoria gemalt, welches als Gegenstück des von uns in Nr. 2 der Kunstchronik d. J. beschriebenen Kaiserporträts gelten kann. Die Kaiserin steht in ganzer Figur, nach links gewendet, in einem hellen silbergestickten Schleppkleide, mit dem Bande des schwarzen Adlerordens um die Brust, auf einer Estrade, von welcher der Blick links ins Freie führt. Den Hals und die blonden Haare ziert reicher Brillantschmuck. Die vor dem Schoß gesenkten Hände halten den mit weißen Federn geschmückten Fächer. Das Ganze atmet schlichte Anmut und Natürlichkeit.

* **Zur Geschichte der altchristlichen Mosaikdekoration.** Eine im soeben ausgegebenen Hefte von de Waals römischer Quartalschrift (II, 2, S. 158 ff.) erschienene Abhandlung Franz Wickhoffs behandelt „Das Apsidenmosaik in der Basilika des heil. Felix zu Nola". Der von dem Stifter Paulinus von Nola selbst gedichtete und in einem seiner Briefe an Sulpicius Severus erhaltene ausführliche Titulus machte es möglich, eine genaue Restauration dieses im Jahre 400, also früher als alle uns erhaltenen Mosaiken, ausgeführten Werkes zu versuchen. Der Verfasser hat diese Restauration nicht nur in Beschreibung gegeben, sondern nach seiner Skizze eine Zeichnung ausführen lassen, welche uns das verloren gegangene Werk wieder vor Augen führt. Der Versuch gelang, indem als beweisendes Analogon das Mosaik in S. Apollinare in Classe herangezogen wurde, dessen nahe Verwandtschaft in der bisherigen Litteratur über jenes Apsismosaik nicht erkannt worden war. Stück für Stück wurden die von Paulinus erwähnten Bestandteile des Mosaiks in den erhaltenen Monumenten dieser Gattung aufgesucht und durch die Vergleichung mit dem genannten ravennatischen war ihre zweifellose Anordnung möglich geworden. Das Charakteristische an diesem Mosaik von Nola ist seine Figurenlosigkeit; es setzt sich aus lauter symbolischen Zeichen zusammen, welche nach Paulinus' Worten die Trinität versinnbildlichen sollen. Der Verfasser sucht das so gewonnene Bild in die Reihe der erhaltenen oder litterarisch bezeugten Apsismosaiken einzuordnen. Es ergiebt sich eine Gruppe, die nur durch Zeichen wirkt und welche die persönliche Darstellung des Herrn und seiner Heiligen ausschließt. „An die ornamentalen Ranken, die sich in antiken Mosaiknischen auf blauem Grunde verschlingen, schließen sich", so faßt Wickhoff das Resultat seiner Untersuchung zusammen, „erst einfache Symbole, z. B. das Lamm und vier Tauben, wie in dem Portikus des heil. Venantius am Lateran, oder das lorbeergeschmückte Kreuz und trinkende Hirsche, wie an dem ursprünglichen Mosaik von S. Clemente. Diese zuerst zwischen Ornamenten verstreuten Symbole gewinnen aber an anderen Orten selbst monumentale Gestalt. Sie treten in Gruppen zusammen, von bedeutendem Inhalt, symbolisiren wie in Nola und Fundi die Trinität oder wie in S. Apollinare die Verklärung. — Die Erfindung dieser Komposition mag in Jahre zurückdatiren, wo man sich von dem Gebrauche der Symbole, wie er in den ersten Jahrhunderten bestand, noch nicht los gemacht hatte — ihr Auftreten in Süditalien und dem mit Griechenland so nahe verbundenen Ravenna würde einer Entstehung auf hellenischem Boden nicht widersprechen. — Diese symbolischen Kompositionen wurden bald durch figürliche verdrängt, oder vielmehr die Figuren traten in dieselben ein." Durch die Aufstellung dieser Gruppe und die Erklärung und Restauration eines so bedeutenden Vertreters, wie es das Mosaik in Nola war, sind wir in der Kenntnis der Anfänge der christlichen Monumentalmalerei um einen bedeutenden Schritt vorgerückt.

x. — **Die Gesellschaft Felix Meritis in Amsterdam** hat bei ihrer vor kurzem erfolgten Auflösung das schönste Bild von Nicolaes Maes, die lebensgroße betende alte Frau, der genannten Stadt geschenkt. Der tiefempfundene Ausdruck frommer Andacht in dem faltenreichen Gesicht der Alten verleiht dem Bilde, das eine neue Zierde des Rijksmuseums bilden wird, eine besondere Anziehungskraft.

. **Der Dom zu Trier** soll auf Kosten der Staatsregierung ausgebaut werden. Zunächst wird es sich, der Trierer Landeszeitung zufolge, um eine stilgerechte Wiederherstellung der Westfronte handeln

F. — **Aus Rom.** Das Grab des vor zwei Jahren verstorbenen und auf dem protestantischen Friedhof in Rom beerdigten Malers Hans von Marées ist vor kurzem durch ein Grabdenkmal von hervorragender Schönheit geschmückt worden; dasselbe ist ein Werk des Bildhauers Arthur Volkmann. An griechische Grabmonumente erinnernd, zeigt eine aufrecht stehende, von einfacher Architektur umrahmte große Reliefplatte den Verstorbenen in verklärter Aehnlichkeit, wie er von einem Genius in Kindesgestalt der Muse zugeführt und von dieser empfangen und bekränzt wird. In etwas herber und doch großartig lebendiger Ausführung macht das Ganze einen ernsten und feierlichen Eindruck. Der Künstler hat seinem Freund und Lehrer ein würdiges Andenken gestiftet, zugleich aber ein Werk geschaffen, welches ihm selbst zu dauernder Ehre gereichen wird.

Vom Kunstmarkt.

R. G. **Auf der Versteigerung der Sammlung d'Oultremont in Paris** wurden folgende bemerkenswerte Preise erzielt:

	Francs
Hals, Porträt des P. Tiaret	20100
— „ der Maria Larp	9600
Matsys, Selbstporträt (?)	5100
Mieris, „Die Spieler“	19000
Rembrandt, Bildnis von Harings (?)	45000
— „ der Frau desselben (?)	75000
Steen, Interieur (vermutlich das Haus des J. van Goyen)	13500
Deutsche Schule, Triptychon, Passion	26000

Die Versteigerung der zwölf Bilder der Sammlung, welche kaum eine Viertelstunde währte, ergab im ganzen 220800 Frs.

v. — **Auktion Pappelendam** (vgl. Nr. 38). Das Bild Nr. 12, van Beveren, Blumenstück, ist nicht für das Rijksmuseum, sondern für das Mauritshuis im Haag erworben worden. Nr. 71, J. Hogers, Nr. 75 Dirck van Hoochstraten wurden dem Rijksmuseum in Amsterdam, Nr. 107 Dirck v. d. Lisse dem Haager Kommunalmuseum geschenkt.

— **Pariser Bilderpreise.** Aus der in Paris zur Versteigerung gelangten Gemäldesammlung von A. Dreyfuß wurden im ganzen 861000 Frs. gelöst. Wir notiren: Troyon, Die Fähre, 1872 für 32000 Frs. angekauft — 100000 Frs.; derselbe, Der Weg zum Markte, angekauft für 2500 Frs., stieg auf 62000 Frs.; Meissonier, Lesender Knabe, angekauft für 20700 Frs., verkauft für 50000 Frs.; E. Detaille, Bonaparte in Aegypten 31500 Frs.; Berne-Bellecour, Tirailleure im Kampfe um Malmaison 21. Okt. 1870, 25000 Frs.; Theodor Rousseau, Landschaftsstück aus der Sammlung Berry 18500 Frs.; Vibert, Abreise der Verheirateten, im Salon 1873 für 24000 Frs. verkauft, erzielte 45500 Frs.; derselbe, Das Ständchen, 12500 Frs.; derselbe, Das Madonnenfest, 12000 Frs.; Vautier, Elsässische Hochzeit, 40000 Frs; Pettenkofen, Ungarischer Markt, 16000 Frs.; derselbe, Die Verliebten, 12000 Frs.; Achenbach, Die Mühle, 75000 Frs.; P. Delaroche, Rückkehr von der Ernte, 1872 für 11500 Frs. angekauft, 2500 Frs.; L. Robert, Pifferari vor der Madonna, um 40100 angekauft, 13500 Frs. Murillo, Heilige Rosa von Lima, 1875 für 20000 Frs. angekauft, 9100 Frs.; Claude Gelée, Der Tanz, angekauft für 6800 Frs, erzielte 1850 Frs.; Rubens, Zorn des Achilles, angekauft für 13000 Frs., sank auf 6000 Frs.; Snyders, Gabelweihe und Hahn, angekauft für 6800 Frs., erzielte 1400 Frs. Von älteren holländischen Meistern war nur J. Ruysdael vertreten, sein „Wasserfall“ wurde mit 24000 Frs., eine andere Landschaft mit 9500 Frs. bezahlt.

. **Die Versteigerung der Sammlung Secrétan** hat zu Paris am 30. Juni, 1. und 2. Juli unter großem Andrange stattgefunden, wozu in erster Linie die Weltausstellung beigetragen haben mag, daneben aber auch der Umstand, daß man heftige Kämpfe zwischen Amerikanern und Franzosen voraussah. Der Hauptkampf drehte sich um J. F. Millets „Angelus,“ für welches der Künstler selbst nur 2000 Frs. erhalten hatte, das aber in den verschiedenen Versteigerungen (zuletzt in der Versteigeruug Wilson) bis auf 160000 Frs. hinaufgetrieben worden war, womit es Secrétan selbst bezahlt hatte. Es hatte sich ein Syndikat von französischen Patrioten und Franzosenfreunden gebildet, welches entschlossen war, das Bild um jeden Preis für Frankreich zu retten, und zu diesem Zwecke soll man Antonin Proust eine Million Frs. zur Verfügung gestellt haben. Nach hartem Kampfe ging das Bild für die enorme Summe von 553000 Frs. in die Hände der Franzosen über, welche das Bild dem Louvre schenken werden. Allerdings soll der Staat selbst 380000 Frs. dazu hergegeben haben. Von den übrigen Preisen, welche sich auf entsprechender Höhe bewegten, sind hervorzuheben: „Die Köhlerhütte“ von Th. Rousseau 75000 Frs. Troyons „Wanderung durch ein Furth“ 120000 Frs.; ein Jagdstück von Troyon 70000 Frs. „Kürassiere von 1805“ von Meissonier 190000 Frs.; „Künstler und Kunstfreund“ von demselben, 63000 Frs.; ein „briefschreibender Jüngling“ von demselben, 65000 Frs. Courbets Ziegenstall wurde vom Staat für 76000 Frs angekauft; der „Morgen“ von Corot erzielte 56000 Frs.; Decamps „Kunstverständige Affen“ 70000 Frs.; desselben Malers „Frondeurs“ 92000 Frs.; die „jagende Diana“ von Diaz 71000 Frs. und Isabey's „Hochzeit in Delft“ 75100 Frs. Die am ersten Tage versteigerten Aquarelle und Zeichnungen erzielten 167850 Frs. Das Gesamtergebnis der ganzen Versteigerung beträgt 6049165 Frs., ungefähr so viel, wie Secrétan die Kunstwerke gekostet hatten, was sich daraus erklärt, daß viele Bilder erheblich billiger fortgegangen sind, als sie Secrétan erstanden hatte. Von den Gemälden älterer Meister, die am 2. Juli versteigert wurden, erzielten folgende die höchsten Preise: Pieter de Hoogh, holländisches Interieur (aus der Sammlung Narischkine), 276000 Frs.; Rubens, David und Abigail, 112000 Frs.; F. Hals, Porträt des Peter van der Broecke 110500 Frs; F. Hals, die Bildnisse von Scriverius und seiner Frau, 91000 Frs.; G. Metsu, Das Frühstück, 80000 Frs.; van der Meer von Delft, eine Dame mit ihrer Magd, 75000 Frs.; van Dyck, Bildnis der Anna Cavendish, 74000 Frs. Ein Familienporträt von Th. de Keyser soll um 23000 Frs. für das Berliner Museum erworben worden sein.

Zeitschriften.

The Magazine of Art. July 1889. Nr. 105.

Current Art. The new gallery. (Mit Abbild.) — Art for the villa. Von George Moore. — The Barbison School. Charles François Daubigny. I. Von David Croal Thomson. (Mit Abbild.) — The Snake in the grass. Bild von Joshua Reynolds. — Art patrons. Maximilian I. Von F. Mabel Robinson. — John Brown the Draftsman. Von J. M. Gray. (Mit Abbild.) — Art in the theatre. The pictoral music-play: „an idyl“. Von Prof. Herkomer. (Mit Abbild.) — Kunstbeilage: „A passing Salute“ von Tom Graham, radirt von Massé & Withers.

Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums. II. Bd. Nr. 15.

Einige Sessel des 16. und 17. Jahrhunderts. Von A. von Essenwein. (Mit Abbild.) — Katalog der Bucheinbände Bogen 3 und 4. (Mit Abbild.)

Gazette des Beaux-Arts. Nr. 385.

Exposition universelle de 1889. Au Trocadéro. Von Ed. Bonnaffé. — Salon de 1889: II. Peinture, aquarelles, dessins et gravures. Von A. de Lostalot. III. Sculpture. Von M. Hamel. — Exposition universelle de 1889: La peinture française. Von P. Mantz. (Mit Abbild.) — La Sculpture. Von E. Michel. (Mit Abbild.) — Exposition rétrospective des dessins — 1789 à 1889. Vom Markgraf von Chennevières. (Mit Abbild.) — Exposition rétrospective de l'histoire du travail. Von T. de Wyzewa. — Les industrie d'art à l'exposition universelle de 1889: L'emaillerie Von L. Falize. (Mit Abbild.) — La céramique. Von Ed. Garnier. (Mit Abbild.) — Kunstbeilagen: Jeanne d'Arc von Fremiet. Heliogravüre. — Jeanne d'Arc von P. Dubois. Heliogravüre. — Portrait de Mme Récamier. Von Louis David. Radirt von Jasinski.

L'Art. No. 603.

Concours artistique aux XVIe siècle. La guerre de Pise, par Michel-Ange et la bataille d'Anghiari, par Léonard de Vinci. Von E. Müntz. (Mit Abbild.) — Exposition universelle de 1889. Les peintres du centenaire 1789—1889. Von A. Hustin. (Mit Abbild.) — L'aquarelle depuis un siècle. Von G. de Léris. (Mit Abbild.)

Hierzu eine Beilage von der Verlagsanstalt für Kunst und Wissenschaft in München.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von August Pries in Leipzig.

24. Jahrgang.
1888/89.

Kunstchronik

Nr. 40.
25. Juli.

Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

Herausgeber:

Carl v. Lützow und Arthur Pabst

Wien, Theresianumgasse 25 — Köln, Kaiser Wilhelmsring 24.

Expedition:

Leipzig: E. A. Seemann, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. Kühl, Jägerstr. 73.

Die Kunstchronik erscheint von Oktober bis Ende Juni wöchentlich, im Juli, August und September nur aller 14 Tage und kostet in Verbindung mit dem Kunstgewerbeblatt halbjährlich 6 Mark, ohne dasselbe ganzjährlich 8 Mark. — Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

Nr. 41 der Kunstchronik erscheint am 8. August.

Korrespondenz.

Budapest, Mitte Juni 1889.

Nicht weniger als 437 Neubauten befinden sich gegenwärtig in der ungarischen Hauptstadt in der Ausführung: wieder ein Beweis, daß Budapest einer raschen Entwickelung entgegengeht, und daß die Geldmittel nicht allzu knapp zugemessen sind. Unter den Neubauten nennen wir in der inneren Stadt die Universität und das Sparkassengebäude in der Wienerstraße, in der Leopoldstadt die Basilika, das neue Reichstagspalais, das Justizpalais, eine andere Kirche und eine Schule. — Die Verschönerungsarbeiten der Kirche in der Elisabethstadt schreiten rüstig vorwärts: die schmiedeeisernen Kandelaber, je auf 42 Gasflammen berechnet, sowie das stilgerechte Thor sind bereits aufgestellt und gegenwärtig wird die Sakristei restaurirt. — Außer den erwähnten Bauten bekommt Budapest noch ein prachtvolles Palais für das Finanzministerium, dessen Bau 1891 begonnen werden soll.

Ungarn besitzt noch immer keine Akademie der bildenden Künste, sondern bloß eine Malerakademie, an deren Spitze Prof. Julius Benczur steht. Nunmehr wird an die Gründung einer Bildhauerschule geschritten, deren Bau in der Nähe der Malerschule ausgeführt wird. Der Entwurf enthält ein großes Atelier für Prof. Alois Strobl, der an die Spitze der Bildhauerschule tritt, sowie mehrere kleinere Ateliers für die Schüler. Mit der Zeit hofft man auch eine Architekturschule zu errichten, und somit die Akademie vollständig zu machen. — Seitdem Direktor Benczur über den Sommer nach Bayern abgereist ist, leitet Prof. Julius Stettka die Anstalt. Er und Alexander Bihari sind mit der Ausführung von Porträts beschäftigt, während Spányik, ein junges, strebsames Talent, eine historische Komposition malt, und zwar die Begegnung des Generals Grafen Wesselényi mit der heldenmütigen Verteidigerin von Schloß Murany, der schönen Gräfin Maria Széchy.

In jüngster Zeit sind überhaupt einige sehr interessante Porträts gemalt worden. Auf Bestellung der reformirten Hochschule zu Nagy-Enyed malte Nicolaus Barabas das Porträt des einstigen Siebenbürgenfürsten Gabriel Bethlen, dessen altes Bildnis die Walachen 1848 vernichtet haben. Der Fürst ist stehend dargestellt, und zwar im Kostüm seiner Zeit. Aus Inventarien, Rechnungsbüchern und den Briefen der Katharine von Brandenburg sind die Lieblingskleider des Fürsten bekannt. Im Bilde trägt der Fürst einen Kalpak aus schwarzem Sammet mit Reiherfeder, einen kirschroten Schnürenrock, einen Goldbrokatmantel, einen Säbel mit Türkisen besetzt und einen Streitkolben in der Hand. Zur Seite sieht man Bücher und einen Globus. Im Hintergrunde befindet sich ein stilgerechter Bücherschrank, seitwärts türkische Vorhänge. Das Gesicht ist nach verschiedenen alten Stichen gemalt. — Ein Porträt Franz Deáks für den Sitzungssaal der Stadt Fiume, von demselben Künstler gemalt, stellt den Staatsmann in einfacher schwarzer Kleidung dar, wie er eben im Parlament spricht.

Der Maler Leopold Horovitz, der durch das

Porträt der Fürstin Sapieha in der letzten Wiener Jubiläumsausstellung berechtigtes Aufsehen erregte, ist aus Warschau in die Heimat zurückgekehrt und hat sich in Budapest ein Atelier eingerichtet. Er malt jetzt das Porträt des Grafen Aladár Andrássy, das sich würdig den Bildnissen der Dichter Johann Arany und Maurus Jókai anreiht. Er malte auch das Bildnis eines jung verstorbenen Mädchens, Frl. Piroska Széll, einer Enkelin des Dichters Arany, die wegen ihrer blendenden Schönheit bekannt war und auch am Denkmal ihres Großvaters als Genius porträtähnlich dargestellt wird. Horovitz, einer der geschicktesten Maler von Frauenporträts, malt noch zwei andere Bilder, deren eines eine Dame der Geburts-, das andere hingegen eine der Finanzaristokratie darstellt.

Der Ilyefalvaer Grundbesitzer Johann Bede schenkte ein sehr interessantes, selbstgemaltes Bild dem Mikókollegium. Es stellt den einstigen Szekler Helden Aron Gabor dar, wie er in seiner Werkstatt Kanonen gießt. Im Vordergrunde steht Gabor, um ihn herum die erbeuteten Glocken und die fertigen Kanonenrohre; das geschmolzene glänzende Metall fließt soeben aus dem Schmelzofen, dessen Glanz sich auf den Metallgegenständen widerspiegelt. Die ganze Scene wird durch das matte Licht einer Nachtlampe beleuchtet. Das Bild ist sehr wirkungsvoll, die Situation glücklich gewählt und ebenso das Kolorit.

Prof. Karl Lotz hat zu dem Cyklus seiner Fresken in der Akademie der Wissenschaften die Kartons vollendet; die Bilder kommen an die Wandfläche gegenüber dem Präsidentensitz. Der mittlere Teil ist ganz Renaissance und stellt die glänzende Epoche des Matthias Corvinus dar. Im großen Saal der Corvina sitzt, umgeben von den Humanisten, der König Matthias auf seinem Throne. Bei ihm sind Bonfini, Janus, Pannonius, Johannes Vitéz und andere. An der rechten Seite gruppiren sich die Gestalten der Gegenreformation um Peter Pazman. Diesen gegenüber stehen die Gelehrten mit dem Rechtsgelehrten Verböczy. Das linksseitige Feld zeigt uns die ungarischen Dichter bis Bessenyei, darunter Tinódi, Balassa, Gyöngyösi und Faludi, im Mittelpunkt Graf Zrinyi der Dichter. Aus den Kartons kann man entnehmen, daß diese Fresken eine besondere Zierde der Akademie bilden werden.

Die Restaurirung des Doms von Fünfkirchen, die vor fünf Jahren begonnen wurde, nähert sich unter Baron Fr. Schmidts Leitung der Vollendung. Der Bau und die Wandmalereien sind fertig, der schöne romanische Stil der Kirche tritt klar hervor. Gegenwärtig stellt man den Hauptaltar auf, und zwar aus italienischem Marmor, dann wird der Betonfußboden mit verschiedenfarbigem Marmor gepflastert und hiernach kommt die Reihe an die Nebenkapellen. Man hofft, daß die restaurirte Kirche, die 1600000 fl. gekostet, zum Fronleichnamsfest des nächsten Jahres wird eingeweiht werden können.

Das Freiheitsdenkmal der Hauptstadt wird, wie jetzt festgesetzt, 200000 fl. kosten, und schon sind 165920 fl. 23 Kr. beisammen. Der Konkurrenztermin läuft mit 31. Dezember 1890 ab, und für die drei besten Skizzen sind zusammen 1800 fl. ausgesetzt. Das Denkmal wird entweder auf einem Platz südlich vom neuen Parlament oder auf einem Platz der Andrássystraße aufgestellt.

Ein anderes Denkmal, die Himmelfahrt Maria darstellend, ist in Großwardein enthüllt worden. Das Denkmal ist in Bronze ausgeführt und vom Bildhauer Georg Ruß modellirt.

Das Denkmal des Grafen Mikó in Klausenburg, worüber ich an dieser Stelle (Nr. 28) berichtet, ist in einer schönen Lichtung auf einer kleinen Erhöhung aufgestellt, von wo man die Stadt Klausenburg fast ganz übersehen kann. Die Büste ist aus Kisbányaer grünlichem Trachyt gemacht, ruht auf einem Sockel aus siebenbürgischem Granit und das Ganze steht im Garten des Museums, von einem Eisengitter umgeben. Vorn am Sockel liest man in ungarischer Sprache die Inschrift: „Dem glorreichen Andenken des Grafen Emerich Mikó von Hidvég, dem Gründer des siebenbürgischen Museums, dem hochherzigen Protektor und Pfleger der nationalen Wissenschaft, der dankbare Museumsverein MDCCCV—MDCCCLXXVI“. Am Fuße des Sockels steht die Devise des Grafen: „Peragit tranquilla potestas quod violenta nequit“. Rückwärts hingegen: „Emerico Comitum Mikó de Hidvég ultimo musei Transsilvani fundatori artium litterarumque fautori O. M. P. grata posteritas. MDCCCLXXXIX“. Die Büste ist von Nicolaus Freiherrn von Vay modellirt, der Sockel ist entworfen von demselben Künstler und vom Grafen Anton Khuen.

Den archäologischen Fund von Szilagy-Somlyó, über den ich neulich berichtet, Schmuckgegenstände einer gotischen Fürstin, hat die Regierung für das Nationalmuseum in Budapest um 36000 fl. angekauft. Außerdem erhielt das Nationalmuseum sehr wertvolle archäologische Gegenstände vom Grafen Franz Bethlen und dem Fabrikanten Abraham Posner in Siebenbürgen. — Aus Dunakesz hat der Kaufmann Stefan Offenbach die Direktion des Museums über Funde verständigt, und der entsendete Beamte Dr. Béla Posta hat im Laufe von drei Tagen mehr als fünfzig Urnengräber geöffnet, die alle Reste von Leichenverbrennungen enthielten. Außerdem hat man

einen mit Inschrift versehenen römischen Stein gefunden, der dem syrischen Gotte Bal gewidmet ist, dessen Tempel bei der Ausgrabung zu Aquincum schon vor Jahren zum Vorschein kam.

In Lengyeli, auf dem Gute des Grafen Alexander Apponyi, hat man ebenfalls alte Gräber gefunden. Einige Beamte des Museums waren an Ort und Stelle und haben eine ganze Reihe schon offener Gräber besichtigt, in denen die verdorrten Gestalten in sitzender Lage sich befanden. Außerdem hat man ein Castrum aus alter Zeit, sowie mehrere Denksteine aus der Zeit des Diocletianus ausgegraben. Die Gesellschaft hat zugleich die kostbare Bibliothek des Grafen, sowie seine aus 20000 Stücken bestehende archäologische Sammlung besichtigt.

In letzter Zeit hat das Nationalmuseum einige sehr interessante Geschenke erhalten. So von dem Grafen Karl Apponyi eine schöne Venusstatue, welche zu Beginn des Jahrhunderts von einem Schüler des Antonio Canova in Carraramarmor ausgeführt wurde. — Ferner hat der ehemalige Intendant der Königl. Oper und des Nationaltheaters, Friedrich Freiherr von Podmaniczky, alle die wertvollen Andenken dem Museum geschenkt, die er gelegentlich seines zehnjährigen Jubiläums als Intendant erhielt. Besonders interessant ist das Geschenk des Opernpersonals: eine Gruppe in Silber; der beflügelte Genius der Kunst hält einen Lorbeerkranz; links ist das Wappen der Familie Podmaniczky, unten stehen zwei Amoretten mit Trommel und Trompete, dazwischen ein Schiffspiedestal mit silbernem Album mit Widmungen und den Titeln jener Opern, die unter der Intendantur Podmaniczky's aufgeführt wurden. Wertvoll ist noch ein silberner Lorbeerkranz vom Beamtenkörper der Oper, sowie ein Prachtalbum in weißem Leder vom Personal des Nationaltheaters.

Leda.

Bücherschau.

x. — **Der klassische Bilderschatz**, welcher unter der Leitung von Fr. v. Reber und Ad. Bayersdorfer bei der Verlagsanstalt für Kunst und Wissenschaft in München erscheint, ist bereits bis zur 19. Lieferung gediehen. Diese bringt Nachbildungen von Photographien nach Gemälden von Hieronymus Bosch van Aken, Andrea Previtali, Paolo Caliari (Veronese), P. P. Rubens (Das jüngste Gericht), Rembrandt und Jakob van Ruysdael. Die Autotypien sind zwar an sich vortrefflich, allein die Art der Reproduktion ist doch für das feinere Detail noch immer nicht ausreichend. Bei den ersten vier Bildern kann man dies deutlich erkennen, wenn man die Photographien, welche zu Grunde liegen, daneben hält. Die Modellirung des Fleisches auf dem Bilde von Previtali ist fast ganz verschwunden, der Veronese und besonders der Rubens sind zu schwer und zu undurchsichtig in den Schatten, selbst das Porträt von Rembrandt hält den Vergleich mit dem vorzüglichen Holzschnitt des Prospektes nicht aus. Am besten sind die Landschaften, wie man an dem Ruysdael sehen kann. Freilich darf man in Anbetracht des außerordentlich billigen Preises (das Heft kostet 50 Pf.) keine vorzügliche Qualität verlangen.

Todesfälle.

Der Maler Louis Jules Etex, ein Schüler von Ingres und Bruder des 1888 verstorbenen Bildhauers Antoine Etex, ist am 7. Juli zu Paris im 79. Lebensjahre gestorben.

Der Landschafts- und Architekturmaler Hermann Herdtle ist am 5. Juli in Stuttgart, 70 Jahre alt, gestorben.

Kunsthistorisches.

Der Architekt des Karlsruher Schlosses. Baurat Josef Durm in Karlsruhe hat in der „Karlsruher Zeitung" einen Artikel veröffentlicht, in welchem er auf Grund seiner Nachforschungen im Großherzogl. Landesarchiv den Nachweis liefert, daß das Karlsruher Residenzschloß nach Plänen des Hofjunkers und Grenadierleutnants Albrecht Friedrich von Keßlau erbaut worden ist, welcher durch Dekret des Markgrafen Karl Friedrich vom 1. Juni 1752 „unter Enthebung vom Militärdienst zum Baudirektor bestellt" wurde.

Preisverteilungen.

Deutsche Künstler auf der Pariser Weltausstellung. Wie den Münchener „Neuesten Nachrichten" geschrieben wird, hat Maler Gotthard Kühl, deutsches Mitglied der internationalen Jury für die Kunstabteilung auf der Weltausstellung, noch nachstehende Auszeichnungen für die zeichnenden Künstler Deutschlands erzielt: II. Medaille für die Herren Hans Herrmann in Berlin und Walter Petersen in Düsseldorf. III. Medaille für Fräulein Dora Hitz. Mention honorable für Franz Stuck in München und Hermann Vogel aus Flensburg.

Sammlungen und Ausstellungen.

— s. **Die Ausstellung des Magdeburger Kunstvereins**, welche in der zweiten Hälfte des April eröffnet und am 3. Juni geschlossen wurde, hat diesmal eine ungewöhnliche Fülle bedeutender Gemälde geboten, welche in einer Gesamtzahl von über 1000 bei dem Mangel an ausreichenden Ausstellungsräumen nicht auf einmal, sondern nur unter fortgesetztem Wechseln vorgeführt werden konnten. Sämtliche Kunstrichtungen und Schulen waren mit sehr wenigen Ausnahmen vertreten und gestatteten einen Ueberblick über unsere ganze jetzige Kunstthätigkeit. Viele Mühe hat es der Vorstand des Kunstvereins sich offenbar kosten lassen, diesmal so ganz besonders Wertvolles und Vielseitiges zusammenzubringen; andererseits aber scheint es auch, als ob die nicht unbeträchtlichen Kunstkäufe, welche in den letzten Jahren in Magdeburg gemacht worden sind, allmählich die Künstlerwelt, das heißt deren erwähltere Vertreter, zur Beschickung der Magdeburger Ausstellungen mehr als in den Vorjahren heranzögen. Nicht nur das Privatpublikum kauft hier Gemälde, sondern auch die Stadt Magdeburg selbst hat für die Förderung der Kunstzwecke Gelder übrig, was sie dadurch bewiesen, daß Theodor Rocholls gewaltiges Bild „Rückritt der Reste der Brigade Bredow nach dem berühmten Reiterangriff bei Vionville am 16. August 1870", wie bereits gemeldet, für die städtischen Sammlungen gekauft worden ist. Wir können der Stadt zu diesem lobenswerten Vorgehen nur Glück wünschen, denn sie gewinnt hierdurch ein ebenso trefflich komponirtes wie kühn und sicher durchgeführtes Meisterwerk, dessen Verbleiben hier am Platz schon aus dem Grunde ganz besonders wünschenswert erscheinen mußte, weil eine der glänzendsten Ruhmesthaten des vierten Armeekorps, zu welchem die Halberstädter Kürassiere gehören, darin ihre Verherrlichung gefunden hat. — Ein anderes durch seine Dimensionen und eigentümliche Malweise auffallendes Bild ist eine Madonna von Wilhelm Dürr, ausgezeichnet durch die edle Einfachheit der Linien und die Ungesuchtheit der Komposition, auffällig jedoch durch die Verschwommenheit und Skizzenhaftigkeit der Zeichnung und Farbengebung, welche ein näheres Hinzutreten nicht gestattet und die Schönheiten des Werkes, welches übrigens durch das Einschlagen der Farben sehr beeinträchtigt wird, nur aus größerer Entfernung würdigen läßt. — Von Ludwig Bokelmann waren zwei hochbedeutende Gemälde vorhanden: „Der Torfbrand", wo das herzzerreißende Elend, welches

über die armselige Tagelöhnerfamilie hereinbricht und die Gott um Erbarmen anflehende oder stumpf resignirte Hilflosigkeit der Zuschauenden in ergreifender Weise geschildert und, und „Die Testamentserrichtung“, die verzeihende Wiederaufnahme der verstoßenen Tochter durch den greisen Vater, welcher unter Zuziehung des Notars eben über seine Schätze verfügt, während die zwei Kinder der knieenden, in das Vaterhaus zurückkehrenden Tochter verschüchtert aus dem Hintergrund hervorlugen und zwei weibliche nächste Angehörige kalt und mit schlecht unterdrücktem Groll der Versöhnung zusehen. — Albert Baur in Düsseldorf brachte „Die Tochter des Märtyrers“ zur Ausstellung, welche bei der verbotenen Ausschmückung des Grabes ihres als Märtyrer gefallenen Vaters in den Katakomben von den römischen Legionären und Häschern überrascht wird und sich ruhig und furchtlos den Drängern dahingiebt, um demnächst ebenso wie der Vater ihren Glauben durch den Tod zu besiegeln. Von Emanuel Spitzer war „Der avisirte Bahnunfall“ ausgestellt, ein etwas unruhiges Bild in der Gesamtwirkung, in dem Durcheinander der in allen Stadien tödlicher Unruhe, verzweifelter Erwartung und Erregung, ergebener Resignation, Kopflosigkeit, Trostlosigkeit sich befindenden, den verschiedensten Gesellschaftsklassen angehörigen Menschen, die alle den brennenden Wunsch haben, etwas Positives zu erfahren über das Entsetzliche, welches in grausamer Kürze telegraphisch gemeldet worden ist — Ludwig Herterichs treffliches Bild: „Die Verteidigung von Lüneburg vor den andrängenden Franzosen durch den Landsturm“. Das Bürgermädchen Johanna Stegen hat aus einem umgestürzten französischen Munitionskarren Patronen in die Schürze zusammengerafft und teilt sie in eiligem Lauf, die pfeifenden Kugeln nicht achtend, den Verteidigern aus, eine patriotische That, für welche das unerschrockene Mädchen von den Franzosen später wie ein Reh gehetzt und gejagt worden ist. — „Thusnelda's Auslieferung an Germanicus durch ihren Vater Segest“ von Heinrich Koenig in Düsseldorf hat in der Malweise mit Baurs Werken eine unzweifelhafte Gemeinschaft. Es ist eine sehr verdienstvolle, edle Leistung, in welcher nicht nur die handelnden Personen klar und charakteristisch hervortreten, sondern auch alles Beiwerk mit Liebe und eingehendem Studium behandelt ist. — Auch Wilh. Räubers in München „Unsichere Landstraße“ ist lobend hervorzuheben. — Neu war uns der Kopenhagener Axel Helsted mit seiner „Vorlesung für Damen“: lauter echt dänische Gesichter, die gespannt dem kunstgeschichtlichen, augenblicklich vielleicht etwas verfänglichen Vortrage des eifrigen Herrn Professors lauschen, teils sittig die Augen niederschlagend, teils gesucht unbefangen oder amüsirt und verständnisvoll — eine köstliche, fein durchgeführte Humoreske, der sich Prof. Berthold Woltze in Dresden mit seinem prächtigen alten Bauern würdig anschließt, welcher einen vorteilhaften Handel mit einer Flasche Champagner abschließt und seelenvergnügt und verschmitzt mit seinen Silberthalern klimpert. Das ist frischer Humor, der den Beschauer ebenso froh stimmt, wie das schöne Bild von Hans Dahl, die lachende fröhliche Maid auf sonniger, blumiger Wiese oder seine frische Seefahrt in Sonne und Wind. — Emanuel van den Bussche in Brüssel hatte zwei düstere Bilder aus der Schreckenszeit der französischen Revolution beigesteuert; Ferdinand Brütt einen mit subtilster Feinheit und Schärfe gemalten Ratsherrn und eine „Geburtstagsfeier“, in welcher er immerhin diesem verbrauchten Motiv einen neuen, originellen Zug zu verleihen verstanden hat. — Mit großem Interesse begrüßten wir auch ein Bild von Franz von Lenbach in München, das Porträt des Geh. Kommerzienrats Gruson in Buckau, des genialen Gründers der Gruson-Werke. Der Kopf ist, wie nicht anders zu erwarten, meisterhaft aufgefaßt in seiner geistigen Bedeutung, und die scharfen Augen blitzen geistvoll und durchdringend unter der goldenen Brille hervor. Im übrigen hat das Bild seine beträchtlichen Schattenseiten. Hintergrund und Körper verschwinden in einer flüchtig hingestrichenen Asphaltsauce, welche kaum eine leise Spur von Zeichnung aufweist und die im Laufe weniger Jahre voraussichtlich tief nachgedunkelt und rissig [illegible] sein wird. Der Kopf hat eine so starke Färbung und ist so zerzaust, daß er dadurch einen dem Original ganz fremden Charakter erhält; außerdem geben einige auf der unb[illegible] gewählten Leinwand hervorspringende dicke, grobe Fäden, welche sich über Nase und Stirn hinziehen, und dort eine falsche und entstellende Schattenwirkung hervorrufen, einen gerade nicht sehr erfreulichen Beleg dafür, wie leichthin der berühmte Meister sich über solche „Nebensächlichkeiten“ hinwegsetzt. Allerdings weniger genial, aber weit mehr der Charakteristik Grusons angepaßt ist dessen treffliches, pastos und markig gemaltes Porträt von Max Koner in Berlin, welcher mit diesem und dem Brustbild eines deutschen Marineoffiziers die gefährliche Konkurrenz würdig besteht. — Von dem Magdeburger Ernst Müller war ein mit unendlicher Sorgfalt und liebevoller Hingebung gemaltes Damenporträt ausgestellt; Nath. Sichel lieferte seine bekannten, vielfach gesehenen üppigen Frauen, sei es als Fellachin oder als „Hero“. Emil Weiß in Königsberg, F. Häußler, H. Nordenburg, J. Kleinschmidt in Kassel, Th. Wedepohl in Dortmund, Christian Klaus und Baumgartner waren tüchtig vertreten. An hervorragender Stelle sind auch Prof. Hermann Kaulbachs „Hungrige Gäste“ zu nennen und Lindenschmidts „Gretchen“. — Von Defregger ist der sorgfältig gemalte Studienkopf eines freundlichen Tiroler Mädchens bemerkenswert. — Die Landschaftsmalerei war ebenfalls in bedeutender Weise vertreten. Namentlich fesselten die köstlichen Studien, welche Felix Possart in Berlin in Spanien gemalt hat, den Blick: Stücke von wundervoller Schönheit und vollendeter Technik; Ferdinand König in München hat an seinen „Wald an der Ostsee“ die ganze Liebe und Sorgfalt gewendet, welche er dem nordischen Walde zu widmen pflegt. Leuchtend heben sich die zwei alten Birken von dem sonnendurchglänzten Laubmeer des Mittelgrundes ab; hinten flimmert der Meeresspiegel. Von Karl Schultze stammt ein herrlicher Frühlingstag mit seiner Blütenpracht, zu welcher Ludwig Skramstadts düstere nordische Winterlandschaft im kaltbläulichen Dämmerlicht den schweren Kontrast bildet. Auch von Flockenhaus und Kloczynski, Karl Hilgers und Denitze waren tüchtige Schneebilder geliefert. Die Tiermalerei war nicht minder tüchtig vertreten. Die beiden Düsseldorfer Decker hatten Jagdhunde, englische Setters und Apporteure ausgestellt, Christian Mali, Arthur Thiele und E. Zimmermann sowie Klingender Jagd- und Viehstücke verschiedenster Art. — Das Stillleben trat verhältnismäßig am wenigsten zahlreich auf. Genannt seien Helene Stromeyer „Aus Busch und Hecke“, Johanna Weber, Elisa Leutz, Anna Gerhardt — alles Damenarbeit, aber tüchtiger, guter Art, Felix Camphausen, Ludwig Correggio. — Wir resumiren uns dahin, daß auf der diesjährigen Ausstellung weit mehr als in früheren Jahren geleistet worden ist. Zieht man hierzu weiter in Betracht, daß, wie uns eben mitgeteilt wird, die Stadt Magdeburg beschlossen hat, die ihr zu Kunstankäufen zur Verfügung stehenden Mittel für die Zukunft zu verdoppeln, so können wir wohl den weiter bevorstehenden künstlerischen Ausstellungen ruhig entgegensehen und freudig konstatiren, daß trotz der Lauheit der großen Menge doch eine allmähliche, langsam und sicher fortschreitende Besserung in den künstlerischen Anschauungen und Bestrebungen nicht zu verkennen ist.

Denkmäler und Neubauten.

= tt. **Essen.** Das Krupp-Denkmal in hiesiger Stadt werden zwei Münchener Bildhauer, Menges und Meier, welche beim öffentlichen Wettbewerbe unter vierzig Konkurrenten den Hauptpreis von 2000 Mark errangen, nunmehr auch zur Ausführung bringen.

z. **Gebrüder Grimm-Denkmal.** In der am 1. Juli stattgefundenen Sitzung des großen Grimm-Komitee's (zur Errichtung eines Denkmals für die Gebrüder Grimm in Hanau) wurde beschlossen, da der technische Ausschuß die preisgekrönten Entwürfe von Wiese (Hanau), Eberlein (Berlin) und Eberle (München) wegen verschiedener Mängel als nicht zur Ausführung geeignet bezeichnet hatte, neuerdings mit Prof. Wiese in Unterhandlungen zu treten und bei ihm anzufragen, ob er geneigt wäre, ein neues Modell unentgeltlich innerhalb vier Monaten zu entwerfen und dem Komitee vorzustellen, ohne daß demselben deshalb die Freiheit beschränkt würde, die Ausführung des Denkmals einem anderen Künstler zu übertragen. Ob der Künstler auf dieses Ansinnen eingeht, bleibt abzuwarten.

Der Sarkophag für Kaiser Wilhelm I., welcher im Mausoleum zu Charlottenburg, bezw. in einem Anbau seinen Platz erhalten soll, ist von dem mit der Herstellung betrauten Künstler, Professor Erdmann Encke derart entworfen worden, daß gleich bei der Anlage berücksichtigt wurde, der Kaiserin Königin Augusta an der Seite ihres verewigten Gemahls ein entsprechendes Grabmal zu sichern. In dem neuen Entwurfe des Künstlers, welchen der Kaiser, wie die „Vossische Zeitung" meldet, Ende Juni unmittelbar vor seiner Nordlandsreise besichtigte und genehmigte, stehen die beiden Sarkophage parallel nebeneinander, die Figuren der Entschlafenen sollen aber nicht, wie es z. B. bei dem Grabmale König Friedrich Wilhelms III. und der Königin Luise der Fall ist, darauf angebracht werden. Zwischen den beiden Steinsärgen steht der Engel der Auferstehung, die Rechte über den Sarg des Kaisers Wilhelm ausgestreckt haltend, als rufe er ihm ein: Ruhe sanft zu, während die Linke die Posaune hält. Auf dem Sarkophag des Kaisers ruht der Hermelin, darüber Schwert und Szepter, das Ganze von der Kaiserkrone überragt. Die Vorderseite des Sarkophages ist mit dem Medaillonbild des toten Kaisers, von Lorbeer umrahmt, geschmückt. Entsprechend ist die Ausschmückung des Sarkophages für die Kaiserin Augusta entworfen mit den sich von selbst ergebenden Änderungen. Die Sarkophage und der Engel werden getragen von einem kunstvoll gegliederten und geschmückten Postament. Die Komposition soll in allen ihren Teilen über lebensgroß in Marmor zur Ausführung kommen.

Denkmälerchronik. Das von der Stadt Karlsruhe zu errichtende Kaiser-Wilhelm-Denkmal sollte nach neuestem Beschlusse in Form eines Reiterstandbildes auf dem Marktplatz Aufstellung finden und zwar an Stelle der im Jahre 1825 erbauten Pyramide, unter der die Gebeine des Gründers von Karlsruhe, des Markgrafen Karl Wilhelm, ruhen. Eine Besichtigung des Grabes durch den Großherzog hat jedoch zur Folge gehabt, daß der Gedanke aus Pietät für den Markgrafen wieder aufgegeben worden ist, die Platzfrage also noch der Erledigung harrt. Zum Wettbewerb für das Kaiserdenkmal sollen nur Karlsruher Künstler aufgefordert werden. — Am 14. Juli ist in Essen das von Fritz Schaper in Berlin geschaffene Standbild Alfred Krupps enthüllt worden. — Dem in Eisleben geborenen Erfinder der Schnellpresse Friedrich König soll dort ein Denkmal gesetzt werden, mit dessen Ausführung F. Schaper in Berlin betraut worden ist. — Das Modell für die Statue des Berliner Lessingdenkmals ist vom Bildhauer Otto Lessing nunmehr vollendet worden und wird jetzt in mehr als doppelter Lebensgröße in Marmor ausgeführt. — Zu einem Denkmal für Felix Mendelssohn-Bartholdy in Leipzig, welches vor dem Konzerthause daselbst aufgestellt werden soll und dessen Kosten auf 25000 M. veranschlagt worden sind, hat der Rat der Stadt Leipzig einen Beitrag von 5000 M. bewilligt. — Das Komitee für Errichtung eines Kaiser-Wilhelm-Denkmals in Metz hat beschlossen, das Denkmal nach Maßgabe des von Prof. F. v. Miller in München angefertigten Modells ausführen zu lassen. Nur an den beiden Sockelreliefs sollen einige Änderungen erfolgen. Auf dem an der rechten Seite befindlichen Relief, auf welchem Prinz Friedrich Karl als Sieger von Metz reitend dargestellt ist, sollen noch Fürst Bismarck und Graf Moltke angebracht werden, während auf dem anderen, welches den Einzug des Kronprinzen in Metz wiedergiebt, die Stellung der Wagen eine derartige sein muß, daß bequem zwei Wagen zu sehen sind. Im ersten werden der Kronprinz und Prinz Wilhelm (der jetzige Kaiser) und im zweiten Wagen der Großherzog von Baden und Fürst Hohenlohe Platz finden. Die Gesamtkosten des Denkmals sind auf 150000 M. berechnet; vorhanden sind bis jetzt ungefähr 115000 M.; jedoch sind noch einige größere Beträge von seiten des Staates in Aussicht gestellt.

Vermischte Nachrichten.

= tt. **Braunschweig.** Der kürzlich hier verstorbene Rentier Theodor Steinway hat dem hiesigen städtischen Museum seine wertvolle Sammlung alter interessanter Musikinstrumente und seine bedeutende Sammlung von Kupferstichen und Holzschnitten, sowie 289 Radirungen des Tierzeichners Johann Elias Riedinger durch Testament vermacht.

H. A. L. **Die Huldigungsadressen**, welche Sr. Majestät dem Könige von Sachsen aus Anlaß des achthundertjährigen Regierungsjubiläums der Wettiner überreicht worden sind, gelangten Mitte Juli im königlichen Kupferstichkabinet zu Dresden zur Ausstellung. Ihre Zahl beläuft sich auf 37, unter denen sich mehrere von höherem Kunstwert befinden. Als die bedeutendsten rühmt der Referent des „Neuen Dresdener Tageblattes", das sich in künstlerischen Dingen vielfach als sehr gut bedient zeigt, die Adressen, welche Charles Palmié, ein geborener Chemnitzer, eine Zeitlang Schüler Eduard Leonhardi's in Loschwitz und dann August Finks in München, wo Palmié gegenwärtig lebt, im Auftrage der sächsischen Textil- und der Eisen- und Stahlindustriellen angefertigt hat. Viel Lob erfährt auch die Adresse der landwirtschaftlichen Vereine, ein Werk des Malers Hermann Vogel aus Plauen, und die der Universität Leipzig von Fr. Fabian in Leipzig mit Ansichten des Paulinums vor 1830 und des Augustusplatzes. Der Verein für Geschichte der Stadt Meißen sandte eine auf Atlas gedruckte Radirung der Kurfürstengruft im Dom zu Meißen von der Hand Bernhard Mannfelds. Näheres siehe „Neues Dresdener Tageblatt" vom 10. Juli und „Dresdener Anzeiger" vom 12. Juli 1889.

H. A. L. **Die Königliche Gemäldegalerie zu Dresden** hat aus dem Nachlasse der im vorigen Herbste zu Leipzig verstorbenen Frau Dr. Seeburg ein Gemälde des Dresdener Malers Heinrich Franz Dreber (1822—75) zum Geschenk erhalten. Dasselbe ist im Jahre 1858 entstanden und stellt eine ideale Landschaft mit reichen Baumgruppen im Mittelgrunde und mit mächtigen Felsen und einem Ausblick auf das Meer im Hintergrunde vor. Die Staffage bilden Hirten und Hirtinnen mit ihren Ziegen, denen ein greiser Sänger seine Dichtungen zur Leier vorträgt. Im Verein mit dem in der Galerie bereits vorhandenen Bilde Drebers, einer Landschaft im Charakter des Sabinergebirges mit dem barmherzigen Samariter als Staffage, giebt diese neue Erwerbung einen guten Begriff von der Eigenart des Künstlers, welche Janitschek in diesen Blättern (Kunstchronik XI, S. 682 ff.) geschildert hat.

K. B. H. **Aus Graz.** In jüngster Zeit ist aus dem Atelier des Professors an der Grazer Staatsgewerbeschule, K. Lacher eine Reihe von Porträtbüsten hervorgegangen, die sich ebensosehr durch Lebenswahrheit wie durch geistvolle Auffassung der Individualität und intime Behandlung auszeichnen. In der letzten Ausstellung des steiermärkischen Kunstvereins fiel die Terrakottabüste der Gräfin Gundaker-Wurmbrand, Gemahlin Sr. Excellenz des steiermärkischen Landeshauptmanns, durch ihre vornehmen und feinen Züge auf, so wie die ausdrucksvolle Büste des Grafen v. Meran, die unwillkürlich zum Vergleiche mit der Büste seines Vaters, des Erzherzogs Johann, herausforderte. Diese letztere, in Bronze ausgeführt, ist in der Aula der hiesigen neuen technischen Hochschule aufgestellt. Graf v. Meran, der zu ihrer Anfertigung dem Bildhauer Lacher Familienbilder zur Verfügung gestellt hatte, erklärte sie für das beste Porträt seines Vaters. Ferner gelangte zur Ausstellung eine Bronzebüste des Dr. Wurzinger in Straß, deren derbe Charakteristik die Energie des beliebten Arztes zum Ausdruck bringt, und bestimmt ist, auf dem Friedhofe in Straß aufgestellt zu werden. — Gegenwärtig modellirt Prof. Lacher überlebensgroße historische Köpfe für den neuen Rathausbau in Graz, von denen bereits vier, nämlich die Büsten des Bauhüttenmeisters Hans Niesenbercher, des Minnesängers Ulrich von Lichtenstein, des Astronomen Johannes Kepler und des Geographen Matthäus Fischer, fertig und in dichtem, weißem Kalkstein ausgeführt sind.

. . **Die Wahlen des Professors Karl Becker** zum Präsidenten der königl. Akademie der Künste zu Berlin für die Zeit vom 1. Oktober 1889 bis 30. Sept. 1890 und des Professors Hermann Ende zu seinem Vertreter haben die Allerhöchste Bestätigung erhalten.

. . **Die belgische Regierung** hat, wie der „Vossischen Zeitung" aus Brüssel geschrieben wird, für 170000 Francs acht Tapisserien, welche die Gründung Roms und die Geschichte des Romulus und Remus darstellen, von deren Eigentümer Herr Gauchez angekauft. Diese Tapisserien sind

in Brüssel im 16. Jahrhundert für den Palast des Kardinals von Ferrara, Fürsten Hippolyt von Este gewebt worden und trefflich erhalten. Sie nehmen eine Oberfläche von 200 qm ein und sind für das Museum der dekorativen Kunst bestimmt.

*** **Der Geschichtsmaler Hermann Prell** in Berlin hat den Auftrag erhalten, die Wände im oberen Treppenhause des schlesischen Museums der bildenden Künste in Breslau mit Freskomalereien zu schmücken.

*** **Die akademische Hochschule für die bildenden Künste in Berlin** beging am 17. Juli die Feier der Preisverteilung. In der diesem Akte vorausgehenden Rede warf der Direktor A. v. Werner einen Rückblick auf das verflossene Studienjahr. Die Schülerzahl hat sich in dieser Zeit etwas vermindert, doch ist das höheren Orts ausdrücklich beabsichtigt worden; es soll bei der Aufnahme Gewicht darauf gelegt werden, daß nur ganz befähigte junge Leute in die Akademie eintreten. Auch betonte der Direktor, daß die Anstalt nur die Mittel zur Ausbildung gewähren kann, das Wesentliche bleibe immer, daß jeder sich bestrebe, die in ihm schlummernden eigenartigen Kräfte zu wecken und selbst zu fördern. Prof. von Werner streifte auch die Richtungen und Stile, welche sich in der modernen Malerei geltend machen, und warnte davor, sich blindlings denselben hinzugeben, vielmehr solle man ernstlich prüfen und nur das unzweifelhaft Richtige wählen. Der Direktorial-Assistent Professor Teschendorff verlas hierauf den Jahresbericht. Ausgeschieden ist in Folge seiner Krankheit Professor Hellqvist als Lehrer der Malklasse, die jetzt von Herrn Vogel geleitet wird. Dieser, sowie die Maler Teschendorff, Brausewetter, Friedrich und der Kupferstecher Hans Meyer sind zu Professoren ernannt worden.

*** **Für das neue Hamburger Rathaus** hat der Bildhauer Bruno Kruse in Berlin die Marmorbüsten Kaiser Wilhelms I., des Grafen Moltke und des Fürsten Bismarck in Auftrag bekommen. Die Büsten des Kaisers und des Grafen Moltke sind bereits vollendet. Erstere, die Stiftung eines Hamburger Kunstfreundes, ist zur Zeit in der Kunsthalle der Hamburger Gewerbeausstellung zu sehen, für welche Kruse auch die Gruppe eines altgermanischen, auf seinem Rosse in die Schlacht sprengenden und von einer Walküre geleiteten Kriegers geschaffen hat. Kruse ist ein Zögling der Berliner Akademie und hat sich vor acht Jahren durch die Statue eines Marathonsiegers (in der Berliner Nationalgalerie) zuerst bekannt gemacht.

Vom Kunstmarkt.

Die holländischen Bilder der Vente Secrétan.

Alle Zeitungen sind überfüllt mit Nachrichten über diese sensationelle Auktion, und überall kann man die Preise und allerlei Mitteilungen darüber finden. Ich will mich daher kurz fassen und etwas über den Gehalt und den Zustand der Holländer dieser Sammlung berichten. Nr. 105 war kein Pieter Codde, das Bild trug die Spuren einer anderen Bezeichnung und das Datum 1634. Der Meister steht dem Codde nah und gehört zu dieser Gruppe ein früher Gesellschaftsmaler wie Duyster, Dirk Hals u. s. w. 11000 Francs war ein hoher Preis für dieses unbekannte Werk. Nr. 107 war ein sehr feiner, hübscher Cuyp der mittleren Zeit, 41000 Frs. Nr. 108. Der Dou, die alte Frau, war leider scharf geputzt, einst ein feines Exemplar, 10200 Frs. Nr. 113. Van Dyck, Bildnis des Scaglia, war eine Kopie, 14500 Frs. Nr. 114 dagegen, die Anne Cavendish, ein echtes, stattliches Porträt der späteren Zeit, 74000 Frs. Nr. 123. L'homme à la Canne von Frans Hals ist ein bekanntes, geistreiches, dazu sehr gut erhaltenes Porträt: 110500 Frs. Nr. 124 und 125. Scriverius und seine Frau, kleine, feine, schön erhaltene Bildnisse des Hals, welche Holland für 3500 Gulden verließen, brachten jetzt 91000 Frs. auf. Nr. 126. Das Familienbild des Hals aus der Sammlung Dubus erzielte nur einen verhältnismäßig niedrigen Preis, 30500 Frs. Das Bild ist gut erhalten und hat manche schöne Details. Nr. 127 war kein bedeutender, sogar mittelmäßiger Dirck Hals, 5800 Frs. Nr. 128 hörte ich von vielen Seiten den schönsten Pieter de Hoogh der Welt nennen. Das Bild gehört der besten Periode des Meisters an; es ist um 1658 gemalt. Aus dieser Zeit sind die Interieurs selten; dabei ist dieses feiner, harmonischer im Ton, schöner in der Lichtwirkung als die anderen. Daher auch der Preis 276000 Frs. Beinahe wäre das Bild noch für Europa erhalten geblieben; jetzt ist es nach Amerika, für immer. Nr. 129. Prachtexemplar des Thomas de Keyser, sitzendes, kleines Mannsporträt, von seltener Erhaltung, um 1630 gemalt. 25000 Frs. (Herr R. Kann, Paris.) Nr. 130. Das Pendant, die Frau, trotz des reichen Kostüms und der malerischen Wirkung der Stoffe etwas geringer. 21000 Frs. Nr. 131. Bezeichnetes, 1640 datirtes Familienbild des de Keyser; etwas ungleich gereinigt, der Mann unangenehm, die Frau, in der Mitte des Bildes sitzend, sehr schön. (23000 Frs., Herr Cums, Antwerpen.) Nr. 138. Trefflich erhaltenes Bildnis eines englischen Bischofes, von Quinten Massys. (30000 Frs. Berlin.) Nr. 139. Der große Delfter Vermeer. Wunderbar in der Farbenwirkung mit dem schönen Gelb und Blau, aber leider schwer geputzt und in den Fleischpartien stark retuschirt. Trotzdem erzielte das Werk noch 75000 Frs. Nr. 140. Der kleinere Vermeer, besser erhalten, aber weniger anziehend; dennoch bedeutende Arbeit des Künstlers, 62000 Frs. Nr. 142. Metsu. Interieur. Einst ein schönes Bild, jetzt leider geputzt und kunstvoll restaurirt. Der Preis, 64500 Frs., daher gewiß zu hoch zu nennen. Nr. 143. Le déjeuner. Das schöne Bild galt 1883 auf der Vente Bierens de Haan ca. 13000 Fl. Jetzt erzielte es 80000 Frs. Man sieht, echte, tadellos erhaltene Metsu's hoher Qualität werden rar. Das Bild erinnerte in manchen Sachen an Maes, dessen gleichzeitige Bilder dem Metsu damals gewiß vor Augen schwebten. Nr. 144. Kaum Moro, 1600 Frs. Nr. 145. Kopie nach einem sich in England befindenden Lucas de Heere: 9200 Frs. (Louvre.) Nr. 146. Echter, voll bezeichneter und 1561 datirter, schöner Moro; dazu wahrscheinlich das Bildnis des Prinzen Wilhelm I. von Oranien, des großen Schweigers. 3100 Frs. (Niederl. Regierung.) Nr. 147. Echter, nicht

bedeutender Moucheron: 1050 Frs. Nr. 149. Schöner, etwas dünner Adr. van Ostade; beste Zeit des Meisters, aber etwas wenig transparent im Helldunkel: 26500 Frs. Nr. 151. Auffallend geringer, langweiliger, wenn auch echter Potter: 20500 Frs. Nr. 152 L'homme à l'armure, leider ganz verdorbener, dunkler Rembrandt: 23000 Frs. (Der Besitzer hatte über 100000 Frs. dafür gezahlt.) Nr 154. Schöner, früher Rembrandt: das Porträt seiner Schwester, die er häufig gemalt hat. Hell, leuchtend, schön erhalten, bezeichnet: R. H. van Ryn 1632: 29500 Frs. (Der Besitzer hatte nur 15000 Frs. dafür gezahlt) Nr. 160. Die Schleuse. Wundervoller, frischer, ganz früher Jacob van Ruisdael, ganz tadellos erhalten, hell und durchsichtig geblieben, reizendes Bild: 37000 Frs. Nr. 161. Großer Salomon Ruysdael, die Luft etwas scharf gereinigt: 5300 Frs. Nr. 162. Berühmter, wirklich auch guter und gut erhaltener Slingelandt, aber immerhin Slingelandt und nicht Dou: 26500 Frs. Nr. 163. Reizender, feiner Jan Steen ersten Ranges: ein junges Frauchen, das eben aus dem Bette gestiegen ist und sich die Strümpfe anzieht: 16000 Frs. (Herr R. Kann, Paris.) Nr. 172. Schöner, bedeutender Ter Borch, die Depesche, aber leider arg mitgenommen. Daher auch nur 11500 Frs. Nr. 175. Nicht sehr bedeutender, aber echter Adriaen van de Velde: 6300 Frs. Das wären so die Hauptbilder unter den Holländern.

Kurz vor der Auktion Secrétan wurden einige Bilder des Grafen d'Oultremont verkauft, darunter zwei herrliche Rembrandts, Mann und Frau, aus der letzten Periode des Meisters, in der glutreichen breiten Manier des Braunschweiger Familienbildes und der sogenannten Judenbraut zu Amsterdam. Der Mann wurde für 45000 Frs. das Eigentum des Herrn M. Kann, die Frau erwarb Herr Rud. Kann um 75000 Frs. Man sieht: toujours l'honneur aux dames. Beide Bilder sind Wunder von Farbenpracht und Kraft des Ausdruckes. Die nicht mehr junge, nicht gerade schöne Frau hält eine Nelke in der Hand und schaut, tiefsinnend, vor sich hin. Welch ein Charakter! Welches Leben! Auch der männliche Kopf ist von selten schönem, lebendigem Ausdruck. A. Bredius.

Siebzehn Gemälde der Secrétanschen Sammlung sind am 13. Juli in London versteigert worden, aber die Preise blieben weit hinter den in Paris erzielten zurück. Das Hauptstück dieser Abteilung „Le Vanneur“ (der Kornschwinger) von J. F. Millet, brachte 3400 Guineen; Troyons „La Garde Chasse“ 2800 und „Die Höhen von Suresnes“ von demselben Künstler 2900 Guineen. Ein große Landschaft mit Vieh und Figuren von Hobbema wurde dem Kunsthändler Agnew für 5200 Guineen zugeschlagen. Eine Waldlandschaft von Hobbema erstand der Herzog von Marlborough für 3300 Guineen. Der Gesamterlös der 17 Bilder belief sich auf 27821 Pfd. St. Man hatte 10000 Pfd. St. erwartet.

*** **Der Angelus von Millet** wird der American Art Association zum Kaufe angeboten, da die französische Deputirtenkammer sich geweigert hat, die dem Staate zur Last gelegte Anteilssumme an dem Preise des Bildes zu bewilligen. Ueber die früheren Schicksale des Bildes bringen die Münchener „Neuesten Nachrichten“ folgende Mitteilungen: Der Künstler hatte das Bild kurz vor dem Kriege 1870 dem Louvre für etwa 6000 Frs. angeboten, aber vergeblich. Später kam es für 20000 Frs. in den Handel, der Louvre kaufte es abermals nicht, sondern ließ Mr. Wilson, dem bekannten Schwiegersohn des Präsidenten Grévy, den Vorzug. Im Jahre 1883 kam Wilsons Sammlung zur Versteigerung; das Bild hatte inzwischen solchen Ruf erlangt, daß der Generaldirektor des Louvre vor der Versteigerung für dasselbe dem Besitzer 50000 Frs. bot. Wilson lehnte ab, da er den doppelten Preis zu erzielen hoffte. Er gab aber die Absicht kund, das Bild dem Louvre zum Geschenk zu machen mit Hinweis auf sein leeres Knopfloch. Der Wink wurde verstanden, Wilson wurde Offizier der Ehrenlegion und durfte sogar das Bild pro forma als Lockvogel mit auf der Versteigerung figuriren lassen. Diese Komödie rächte sich bitter. Der Bevollmächtigte Wilsons hatte den Auftrag, das Bild bis zu dem lächerlichen Preise von 150000 Frs zu treiben. Allein Herr Secretan bot wider alles Erwarten mehr, so daß der Louvre abermals das Nachsehen hatte.

Zeitschriften.

L'Art. No. 604.

La guerre de Pise, par Michel-Ange et la bataille d'Anghiari, par Léonard de Vinci. Von E. Muntz. — Exposition universelle de 1889. Les peintres du centenaire 1789—1889. Von A. Hustin. (Mit Abbild.) — L'architecture au salon de 1889 Von V. Petitgrand — L'aquarelle depuis un siecle. Von G de Léris. (Mit Abbild) — Cours de littérature musicale des oeuvres pour le piano. Von C. Cui. — Kunstbeilagen: Vigneron au repos J F Millet pinx L Lesigne sculp

Die Kunst für Alle. Heft 20.

Die erste Münchener Jahresausstellung. II. Von Fr. Pecht. (Mit Abbild.) — Der Pariser Salon 1889. II. Von Otto Brandes. (Mit Abbild.) — Modelle. — Ein Novellenkranz. II. Von Joh. Prölss. — Kunstbeilagen: Bathseba. Von J. Bloch. — Atelierbesuch. Von W Lowith — Neckereien. Von Josef Munsch. — Viehweide an der Weser. Von Wilhelm Frey.

Jahrbuch der Königl. preuss. Kunstsammlungen. 10. Band. 3. Heft.

Die Werke des Hieronymus Bosch in Spanien. Von C. Justi. (Mit Abbild.) — Kritische Betrachtungen über den Genter Altar. Von Otto Seeck. (Mit Abbild.) — Aus den Kirchenschätzen S. Nicolo in Bari und der Santa Casa in Loreto. Von Julius Lessing. — Die Madonna mit dem Karthäuser von Jan van Eyck. Von Hugo v. Tschudi. Mit einer Heliographie und einer Radirung von A. Krüger. — Ueber Peter Vischer den älteren. Von Robert Vischer. (Mit 3 Abbild.)

Bayerische Gewerbezeitung. Nr. 13.

Ludwig von Siegen, der Erfinder des Schabkunstverfahrens. Von Paul Seidel.

Gewerbehalle. Liefg. 7.

Taf. 43. Salon. Entworfen von H. Kirchmayr in München. — Taf. 44. Schmuckgegenstände. Entworfen von P. F. Krell in München. — Taf. 45. Zierschrank; entworfen von O. Schulze in Florenz. — Taf. 46. Prozessionsstäbe. — Taf. 47. Chorgestühle in St. Ulrich zu Augsburg. — Taf. 48. Fahnenhalter aus der Kirche zu Colmen a. d. Mosel; Gitter um das Taufbecken im Dom zu Güstrow. — Taf. 49. Intarsien von der Kanzel in der Frauenkirche zu Zittau.

Die Kunst für Alle. Heft 19.

Vor Eröffnung der ersten Münchener Jahresausstellung 1889. Von Fr. Pecht. (Mit Abbild.) — Der Pariser Salon 1889. Von Otto Brandes. (Mit Abbild.) — Modelle. — Ein Novellenkranz. Von Johann Prölss. — Kunstbeilagen: Idylle im Atelier. Von Paul Wagner. — Ein erste Begegnung. Von K. Raupp. — Rast auf der Flucht nach Egypten. Von William A. Schade. — Im Garten. Von Oskar Wergeland.

Chronik für vervielfältigende Kunst. Nr. 2—6.

Vereine zum Schutze der Vorzugsdrucke von graphischen Kunsthandwerken. Von Richard Graul. — Die Sammlung J. C. von Klinkosch. Von R. Graul. (Mit Abbild.) — Der belgische Kupferstich nach Rubens bis zum Ende des 18. Jahrhunderts. Von H. Hymans. (Mit Abbild.) — Ein Brief aus Italien. Von A. Melani. — Der japanische Holzschnitt. Von Theodor Duret. — Das photo-mechanische Verfahren graphischer Vervielfältigung in Deutschland. Von Georg Hirth

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. Druck von August Pries in Leipzig

24. Jahrgang. 1888/89.

Kunstchronik

Nr. 41. 8. August.

Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

Herausgeber:

Carl v. Lützow und Arthur Pabst

Wien, Theresianumgasse 25. — Köln, Kaiser Wilhelmsring 24.

Expedition:

Leipzig: E. A. Seemann, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. Kühl, Jägerstr. 73.

Die Kunstchronik erscheint von Oktober bis Ende Juni wöchentlich, im Juli, August und September nur aller 14 Tage und kostet in Verbindung mit dem Kunstgewerbeblatt halbjährlich 6 Mark, ohne dasselbe ganzjährlich 8 Mark. — Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

Nr. 42 der Kunstchronik erscheint am 22. August.

Die erste Münchener Jahresausstellung der bildenden Künste.

Der 1. Juli sah die Eröffnung der ersten der anfangs vielfach bekämpften Münchener Jahresausstellungen, welche laut dem Vorworte des Kataloges „die eigene Produktion in deren bedeutungsvollsten Erscheinungen im Verein mit hervorragenden Werken auswärtiger Künstler zur Anschauung bringen sollen."

Die Bildnerei ist heuer nur mit 105 Nummern vertreten, meist Kleinigkeiten. Sie ist mit Recht verstimmt darüber, daß man ihre Schöpfungen wieder nur „dekorativ" in Vorhallen, Gärten oder Bildersälen verteilt hat, anstatt sie in besonderen Räumen mit mattbraun abgetönten Wänden, wo sie voll zur Wirkung kämen, zu vereinen. Auch diesmal sind dieselben im ganzen Gebäude, zum Teil in dem prächtigen Palmgarten, verzettelt, der die östliche Hälfte des Glaspalastes einnimmt.

Unter den 105 Nummern sind nicht weniger als 41 Büsten (meist Porträts) und 6 Reliefs. Da steht Prof. Dr. Döllingers Gipsbüste von Jos. Echteler, die des verstorbenen Wilh. Henzen von Jos. Kopf, des Afrikareisenden Karl Peters von Walter Schott und manche andere hervorragende Arbeit. Größere Werke von Bedeutung sind kaum vorhanden. Eine „Rettung des heil. Sebastian" Gipsgruppe von Jos. Róna in Budapest (v. J. 1885) zeigt schöne Linienführung in pyramidalem Aufbau, eine „Brunnenfigur" in Bronze von Alb. Muschweck in München ist recht anmutig, ein Hochrelief von Emil Wünsche „Bärenhatz" (in der Art der Snydersschen Bilder) eine achtungswerte Leistung; aber man kann diese und andere Arbeiten füglich nicht solche ersten Ranges nennen. Am besten sind die italienischen Bildhauer vertreten. Die „Märtyrerin", eine Marmorfigur von Giosuè Argenti in Mailand (in etwas sentimentaler Auffassung), die „Sklavin", Marmorbüste von Enrico Astori daselbst und „Gefall ich dir" Marmorbüste von Emilio Marsili in Venedig sind Muster jener wundervollen Technik, wie nur Italien sie hervorbringt. Originell ist ein „blumenbedeckter Tisch" mit Fuß aus Palmblättern, eine Art Stillleben in Marmor, von Luigi Rossi.

Die Malerei, die noch stärker überwiegt als auf der vorjährigen Jubiläumsausstellung, breitet sich in 49 Räumen der westlichen Hälfte des Gebäudes aus. Dort finden wir 1171 Ölgemälde (darunter 342 aus dem Auslande, hauptsächlich aus Italien, Spanien, Belgien, Holland, Österreich-Ungarn, vereinzelte aus Schweden, St. Petersburg, England und Frankreich, doch sollen französische noch nachfolgen), ferner 161 Aquarelle, Pastelle und Zeichnungen (darunter 39 ausländische) sowie 17 architektonische Entwürfe (1 ausländischen) und 49 Blätter der vervielfältigenden Kunst (12 ausländische), insgesamt 1507 Nummern (Katalog vom 1. Juli, 1. Aufl.), wovon also 394 (etwas über ein Viertel) die ausländische Kunst vergegenwärtigen,

ungerechnet viele Werke der zahlreich in München selbst lebenden und mit der deutschen Kunst ausstellenden Ausländer (Polen, Griechen u. a.). Fügen wir dem gleich noch die ziffermäßige Beteiligung der deutschen Kunststädte hinzu. Aus Städten wie Leipzig, Hamburg, Bremen, Frankfurt a. M., Lübeck, Königsberg i. P. u. a. m., haben natürlich nur einzelne Künstler ausgestellt, mehr dagegen aus unseren Kunststädten, aus Stuttgart 10 mit 12 Bildern, aus Dresden 14 mit 21 Bildern, aus Weimar 19 mit 27 Bildern, aus Düsseldorf 23 mit 29 Bildern, aus Karlsruhe 26 mit 37 Bildern und aus Berlin 55 mit 79 Bildern, insgesamt sind das über 200 Bilder, nur etwas über ein Viertel der deutschen überhaupt. Der Zahl nach steht also München obenan, ob aber auch künstlerisch, das wollen wir jetzt ins Auge fassen, unbeirrt von dem Prahlen namentlich der Naturalisten und Freilichtmaler, „München habe als der berufene Bannerträger der deutschen Kunst nun ganz offen ihre Führung übernommen."

Eine Trennung nach Nationalitäten ist diesmal nicht beliebt worden. Begünstigt das in einzelnen Fällen die unmittelbare Vergleichung deutscher und ausländischer Kunst, so erschwert es dagegen ungemein die Übersicht und die Beurteilung nach weiteren Gesichtspunkten. Auch abgesehen davon, daß Namen ersten Ranges dünn gesäet sind, gewinnt man bald den Eindruck, daß die „eigene Produktion" diesmal nicht die erste Linie hält, und fleißigen Besuchern der viel verlästerten Berliner Jahresausstellungen wird es wohl gleich mir scheinen, daß diese trotz der Abwesenheit ausländischer Kunstwerke durchschnittlich Besseres geboten haben, als die erste Münchener Jahresausstellung, die mit dem Anspruch auftritt, der deutsche Pariser Salon zu sein. Dennoch muß man anerkennen, daß dieselbe reichen Genuß und viel Belehrung bietet, ja, es sind Sachen da, hinreißend schön — aber auch viele, von denen schweigt des Sängers Höflichkeit. Solche entspringen einer Sturm- und Drangperiode, deren Unarten in ungeschickter Kopirung der Franzosen bestehen. Auffällig ist die große Anzahl alter Bilder des Inlandes wie des Auslandes (bis 1884, in einem Falle sogar bis 1879 zurück), auch ist vieles von der vorjährigen Ausstellung wieder erschienen. Das bezeugt ebenso wie der augenscheinliche Ausfall an Leistungen ersten Ranges, daß man nicht gut gethan hat, der Jubiläumsausstellung schon die diesjährige folgen zu lassen. Es ist nicht ein einziges Zugstück vorhanden, keines der Bilder, vor denen man leicht eine Viertelstunde und länger verweilt, weil sie Geist, Gemüt und Auge gleich m[illegible] anregen. Das unsere Malerei beherrschende technische Ringen läßt Gedankeninhalt und Geschmack gar zu oft vermissen. Der Realismus hat eine extreme Richtung erzeugt, die den französischen Naturalismus übertreibt. Diese Hypernaturalisten schauen auf die ideale Kunst der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts geringschätzig herab, nennen sie einen Titanen auf schwachen Füßen, dessen ideales Wollen durch Mangel an Können gehemmt war, merken aber nicht, daß sie in den entgegengesetzten Fehler verfallen und über ihrer Technik allen idealen Sinn einbüßen. Der Wettstreit zwischen idealem Realismus und übertreibendem Naturalismus beherrscht die Ausstellung, und da dieser Naturalismus geistig eins ist mit dem Materialismus, so wogt der weltbewegende Kampf zwischen Idealismus und Materialismus auch in den Kunsthallen. Die Weltanschauung beeinflußt Leistung wie Kritik, das wird zu oft vergessen.

Die große Leinwand ist diesmal selten. Einige Realisten haben sie in Anspruch genommen. Das schöne Bild von Ludw. Dill in München, „Venetianisches Fischerboot", bewahrt seine Rangstellung. Karl Marrs „Flagellanten" entschädigen nur wenig durch malerische Vorzüge für den nicht sonderlich ansprechenden Gegenstand. Noch weniger glücklich ist ein Riesengenrebild mit fast lebensgroßen Figuren: „Lebens Lust und Last" von W. Lindenschmit, der hier auch dem Freilicht huldigt. Gemälde im großen Stil fehlen fast gänzlich. Das Historienbild von Alex. Liezen-Mayer „Philippine Welser vor Kaiser Ferdinand I." ist eine ziemlich akademische Arbeit, besitzt aber die dem Meister eigenen koloristischen Vorzüge. F. v. Defregger bringt einen Hofer, „Vor der Schlacht am Berge Isel". Am anziehendsten ist des Ungarn Gyula Tornai „Geschenk des Herodes". Die figurenreiche Komposition ist lebhaft bewegt, reich an kulturgeschichtlichen Typen, die Farbe prächtig, der Ausdruck der Hauptfiguren meisterhaft. Neben diesen Realisten steht A. Böcklin mit vier seiner ebenso farbenprächtigen wie phantastischen Bilder in voller Kraft.

In der religiösen Malerei bringen es unsere modernen Meister selten über die Anempfindung der Carraccisten hinaus. Das zeigt auch die sonst nicht üble „Pieta" von Hans Tichy in Wien, sowie das recht bewegt komponirte, aber in der Farbe zu stumpfe Bild „Die heil. Frauen am Kreuzweg" von Alois Delug in München. Uhde's Nachahmer Wilh. Volz in München giebt eine Pfarrerstochter, die im weißen Negligee, ein Buch im Schoß, im lichtgrünen, grasigen Baumgarten sitzt, für „Maria" aus, und H. Prell in Berlin meint, „Judas Ischarioth" müsse eine Galgenphysiognomie besessen haben, vor der sogar der Mond erschrickt. Einen großen Zug zeigt das auch koloristisch wirksame Bild von Wilh. Clemens in

München: „Mit einem Kuß verrätst du deinen Herrn und Meister“.

So arm nun die Ausstellung auf den genannten Gebieten ist, so reich ist sie im Porträt, in der Landschaft und im Sittenbild. Von den Koryphäen der Porträtmalerei sind allerdings nur zwei vertreten: F. A. v. Kaulbach hat zwei reizvolle Damenbildnisse und sein eigenes ausgestellt, herrliche Arbeiten, wie immer, deren Malweise diesmal neben Rubensstudium auch Lenbachs Einfluß erkennen läßt. Julius Benczur in Budapest bringt das prächtige Porträt der Gräfin Julius Károlyi und ihres Söhnchens. Neben diesen Sternen erster Größe stehen viele jüngere, durch geistvolle, realistische Auffassung und virtuose Technik höchst bedeutende Künstler. Das Damenporträt überwiegt nach Zahl und Güte; hier glänzen Rud. Wimmer, Georg Papperitz, Max Nonnenbruch, Eugen Klinckenberg, Alb. Keller, Bernh. Wiegandt und Orrin Peck, sämtlich in München, nicht minder aber Rob. Krausze und Leon Pohle in Dresden, A. Tofano in Wien, und Georg Tyrahn in Paris. Hervorragende Herrenbildnisse haben ausgestellt Kurt Hermann, Rud. Kuppelmayr, Alois Erdtelt, Jos. Schretter, Harry Jochmus, sämtlich in München, sowie Fedor Encke und Friedr. Heyser in Berlin, Paul Kießling in Dresden und Joh. Kleinschmidt in Kassel.

Die Landschaftsmalerei feiert Triumphe. Die ausländische ist vorzugsweise in Veduten und Seestücken vertreten, und zwar vorzüglich; nur Ladislaus Mednyanski in Budapest wetteifert mit deutschen Künstlern in der Darstellung des Waldes. Stimmungsvolle Waldbilder bringen Fritz Brauer, Franz Bunke, H. Wrage, Vikt. Puhany, L. Douzette u. a., prächtige Mondschein- und andere Beleuchtungen sowie Motive verschiedener Art in poesievoller Auffassung Ch. J. Palmié, Karl Ludwig, Ludw. Gebhardt, Jul. Wentscher, Alb. Schmidt, Alfred Zoff, J. G. Vogel, Th. v. Eckenbrecher, Rob. Schultze, Herm. Eggers, Ed. Berninger, Ed. Schleich jr. Besonders schön sind „Bei Neapel“ von Osw. Achenbach, „Schloß Tarasp im Engadin“ von Paul Meyerheim und zwei sturmbewegte Landschaften (Sonnenblick nach Regenschauer) von Louis Neubert, die das erfolgreiche Studium J. Ruisdaels zeigen. Dazu kommen treffliche Veduten von Ernst Körner, Felix Possart, Andersen-Lundby, Harry Jochmus, K. Klinkenberg und Hendrik W. Mesdag im Haag, Guglielmo Ciardi und Pietro Fragiacomo in Venedig, Eliseo Meifren in Barcelona, Carlo Brancaccio in Neapel u. a. m. In unerfreulichem Gegensatz zu diesen die Natur fein empfindenden Meistern stehen viele sie mit Photographenaugen kopierende. Nur wenige unserer Naturalisten — etwa Theod. Schütz, Luis Bollar, Karl Hoff, Bernh. Höppe und J. J. van de Sande Bakhuyzen im Haag, K. Ost. Arends, H. R. Vollmann u. a. — haben die Feinheiten des französischen Naturalismus, ihres Vorbildes, begriffen; die meisten führen einen allzu kecken Pinsel und verzichten auf Feinheiten der Perspektive, Lufttöne und Reflexe, mit denen die Daubigny, Rousseau, Dupré u. a. so hochpoetische Stimmungen hervorzaubern. Es liegt oft wie Mehltau und Kalkstaub auf ihrer „Natur“. Zuweilen empfängt man auch den Eindruck, es mache da einer aus der Not im Können eine Tugend, manches ist geradezu „geschmiert“.

Den breitesten Raum nimmt die Sittenmalerei ein, und wir wollen darin die Nationen getrennt betrachten. Was die deutsche Malerei auf diesem Gebiete betrifft, so finden wir hier altberühmte Meister der älteren (realistischen) Richtung, die auf geistigen Gehalt und Geschmack und auf Farbe Wert legen, wie Benj. Vautier „Am Standesamt“ und Chr. L. Bokelmann „Ein Streit“. Auch P. Wagners „Idylle im Atelier“ ist ein in Zeichnung und Farbe entzückendes Bild, und Eug. Klinckenbergs „Walpurgisnacht“, ein drolliger, in warmen Farben fein vorgetragener Einfall: ein nacktes, allerliebstes, junges Hexchen, vom Kaminfeuer beleuchtet, will auf dem Besen zum Schornstein hinaus. Herm. Koch „Im Gebet“, Koloman Dery „Die Reise um die Erde“, Ferd. Leeke „Karneval in München“, Karl Kricheldorf „Die Waise“ u. a. erfreuen nicht minder. Neben dieser realistischen Richtung erscheint eine maßvoll und eine maßlos naturalistische. Erstere, die dem Freilicht nur insofern huldigt, als sie, wo es paßt, lichte Bilder malt, ohne jedoch Farbe, sorgsame Arbeit und Wahl eines ansprechenden Themas hintenanzusetzen, leistet recht Erfreuliches. Schöne Beispiele ihrer Art sind P. F. Messerschmidt „Die Gänsewies“, K. Hartmann „Die Raucher“, Olga Begrow-Hartmann „Der Vogel im Hanfsamen“, Heinr. Weber „Aus den Wanderjahren“, Otto v. Baditz „Nach der Ernte“, Johanna Kirsch „Die ersten Kirschen“ und „Sächsische Spitzenklöpplerin“, Otto Sinding „Badende Jungen“, H. Nordenberg „Ein kritischer Zug“, auch noch Paul Borgmann „Nach Amerika“. Vielleicht haben diejenigen recht, die in dieser maßvoll naturalistischen Richtung eine Fortentwickelung erkennen, eine Läuterung des „neuen Stiles“, nur sollten sie nicht als die Zukunftsmalerei proklamiren, was lediglich eine Richtung neben anderen ist. Zu läutern bleibt übrigens sehr viel, denn die große Masse unserer Naturalisten gefällt sich darin, das französische Vorbild ebenso plump nachzu-

äffen, wie etwa eine deutsche Phryne die französische. Wo noch Phantasie und Erfindung walten, da sind diese barock bis zum Burlesken, in der Regel langweilt uns jedoch eine große Monotonie der Motive. Längst schon giebt es zu viele Münchener Bauern-Breughel und Brouwer, man möchte endlich anderes sehen als schnauzbärtige Gebirgsbauern und fesche Madel beim Maßkrug. Was bringt uns da Jung-München? Nichts als: alte und junge Weiber schneiden oder schälen Kartoffeln, Gurken und anderes Gemüse, waschen kleine Kinder oder essen miteinander Suppe, Waisenmädchen lesen Salat, andere lesen vor, Greise schnitzen Holz u. dgl. m., und alle diese entsetzlich trivialen Dinge sind mit wahrhaft erschreckender Natürlichkeit und häufig auf übergroße Leinwand gemalt, um nicht zu sagen, photographirt. Der Schauplatz der Handlung ist entweder im Hause und dann des Freilichts wegen vor einem so großen Fenster, wie es in Wohnungen jener Stände selten vorkommt, oder im Freien und zwar fast ausnahmslos auf einem Kohlfeld oder im Gemüsegarten. Das Freilicht aber webt wie weißer Nebel oder Cigarrendampf durch den Raum. Wenn diese „künstlerischen Bestrebungen", wie ihre Bewunderer sagen, in anderen deutschen Städten „erst schüchterne Ansätze" zeigen, so gratuliren wir uns und gönnen Jung-München „die Pferdelänge von Jahrzehnten", um welche es nach seiner Meinung „den andern voraus ist."

Wie in jeder menschlichen Thätigkeit, so spiegelt sich auch in der Kunst der Volkscharakter wieder, nicht nur in dem, was geschildert, sondern mehr noch darin, wie es geschildert wird. Die Unterschiede zwischen Nord- und Süddeutschen treten auch in ihrer Malerei hervor und lassen es undenkbar erscheinen, daß die neue Münchener Richtung jenseits der Mainlinie Schule machen könne. Es wird bei vereinzelten Proselyten bleiben.

Noch viel auffälliger ist der Gegensatz der ausländischen Kunst zur deutschen. Italienische, spanische und französische, auch slawische und ungarische Bilder sind auf den ersten Blick unter den deutschen zu erkennen, denen die deutsch-österreichischen und holländischen natürlich am nächsten stehen, während wieder die englischen etwas ganz Besonderes haben. Die ausländische Kunst hat die Ausstellung ganz vorzüglich beschickt, fast müßte man sagen, am besten. Betrachten wir die Romanen! Wie die reichere Färbung des südlichen Himmels und der Volkstrachten, so spricht sich in ihren Werken auch die romanische Anmut, der romanische „esprit" und Geschmack, und ein gewisser Chic, sich zu geben, aus. Dazu gesellt sich in virtuoser Technik ein Vortrag, der auch da, wo er dem Naturalismus huldigt, niemals platt wird. Man vergleiche nur „Die heil. Agnes" von Roberto Fontana in Mailand, ein bezauberndes, lichtes Bild, mit gewissen lächerlichen Freilicht-Bauernmädchen im deutschen Kohlgarten. Was hätte Jung-München den „schneidigen" beiden „Koketten" des Venetianers Egisto Lancerotto, einem mit Schwung gemalten, farben- und formenschönen Bilde, an die Seite zu stellen? Wie anziehend sind A. Rotta „Das erste Ei", Gaetano Chierici „Gute Freundschaft", Tito Conti „Wein, Weib und Gesang" und Federigo Andreotti „Akrobaten", wie humoristisch dabei Giacomo Favretto „Susanna", Ch. B. Quadrone „Im Wirtshaus", Vinc. Volpe „Alter Wein", Francesco Vinea „Besuch bei der Großmutter", wie stimmungsvoll Luigi Cima „Rückkehr aus dem Walde!" Dabei beschränken sich diese Meister nicht, wie vorzugsweise unsere Naturalisten, auf die Darstellung der untersten Volksklassen, wissen vielmehr auch in den oberen Schichten packende Motive zu finden, wobei sie freilich wegen der unmalerischen Tracht unserer Zeit auf frühere Jahrhunderte zurückgreifen. Auch treffliche Kleinmeister, wie Luigi Nono „Ave Maria", Pio Joris „Vor der Lotterie" und Enrique Serra „Bettelmusikanten", sowie glänzende Aquarellisten, Giulio Cervi, Augusto Bompiani, B. Cabianca und E. Nardi, nötigen uns Bewunderung ab.

Die Spanier haben ebenfalls Treffliches ausgestellt. „Ein Scherz" von Jos. Benlliure y Gil, „Vor der Beichte" von José Tamburini, „Die Taufe" von Jos. Alcazar-Tejedor, „Der Muschelfischer" von Dionisio Baixeras Verdaguer „Fächer" (Motiv aus Spanien) von E. Pinor Moya, „Das Pasquill" von José Jminez Aranda und „Der erste Zahn" von Jean Llimona stehen in erster Reihe. Dazu kommen Aquarelle wie D. Hernandez „An der Bahre" und A. Mas y Fondevila „Chorknaben", sowie vorzügliche Radirungen von Ricardo de los Rios nach Passini, Pearce und Larolle. Die oft gehörte Behauptung, die italienische und spanische Kunst bewege sich im Gleise der französischen, kann nur für die (nicht zahlreichen) Naturalisten gelten, die übrigens keine der Unarten ihrer deutschen Kollegen zeigen. Die italienische und spanische Kunst erscheinen uns durchaus national entwickelt, der gemeinsame Zug in ihnen und in der französischen ist eben der Abglanz romanischen Wesens, worin italienische Anmut, spanische Grandezza und französische Schauspielerei Sonderzüge sind.

Die französische Kunst ist infolge der Weltausstellung bis jetzt nur in vereinzelten Werken vertreten. Wir bemerken sehr feine Arbeiten in Öl und Pastell, die naturalistischen Landschafter J. Dupré, A. Rozal, D. F. Langée, E. Petitjean, Camille

Delpy und R. Ribarz, im Genre René Mége du Malmont und im Porträt Jules Dubois Menant.

Der französischen sehr nahe steht die belgische Kunst. Glückliche Ideen mit Chic und Grazie in glänzendem Kolorit vorzutragen, verstehen Jean G. Rosier „In der Marmorwerkstatt des Bildhauers“, Eugenie van Ham „Fantasie Directoire“, H. J. Mélis „Für meinen Jungen“, Leon Herbo „Träumerei“ und Eugène Joors in einem meisterhaften Stillleben „Vorbereitungen zur Bowle“.

Die polnische Kunst ist durch meist in München lebende Maler vertreten. Sie verfügen über eine schöne, oft glänzende Farbe und viel technischen Schwung, sind aber mehr auf bestechenden Eindruck als auf Inhalt gerichtet. Kriegs- und Jagdbilder, allerlei Fahrten über Stock und Stein sind ihre starke Seite; in der Behandlung nationaler Stoffe werden sie wie die Franzosen leicht theatralisch oder rührselig. Josef v. Brandt, M. G. Wywiórski, A. v. Kowalski-Wierusz, J. Jasinski, S. v. Ajdukiewicz, A. Kozakiewicz, St. Grocholski sowie A. v. Kossak und J. Malczewski sind den Lesern meist bekannte Namen.

Die österreichisch-ungarische Kunst trägt naturgemäß deutsche, italienische, ungarische und slavische Züge. Eine glückliche Mischung derselben verleiht ihr Farbenfreudigkeit, Formenschönheit und frischen Humor. Eugen v. Blaas, Alex. Bihari „Figaro docirt“, J. Basch „Die erste Uniform“, Joh. Hamza „Kriegsrat bei Friedrich d. Großen“, Leopold Karl Müller „Hamida“, die reizende Kinderscene „Eia Popeia“ von Geza Peske, J. Révész „Maisernte“, sowie nicht in letzter Reihe farbenprächtige Arbeiten von Olga Wisinger Florian und den Kleinmeistern Hugo Charlemont und David Kohn sind in erster Linie zu nennen.

Holland setzt die ruhmreichen Traditionen der Väter fort. Auch heute trägt seine Malerei den bekannten Charakter, der sich aus den Eigentümlichkeiten des Landes und Volkes entwickelt hat. Neben den obenerwähnten Meistern, denen sich noch die Landschafter J. W. van Borselen, E. van der Meer und F. J. du Chattel, Adrian van Everdingen, Jak. Maris u. a. gesellen, gewahren wir als hervorragende Genre- und Sittenmaler Jos. Israels „Krabbenfischer“, Ph. Sadée „Sandhalmpflanzen“, Elchanon Verweer „Wetterpropheten“, und Will. B. Tholen „Bei der Zollstätte“ und „Zeichenstunde“. Als ein zweiter Alma Tadema erscheint Pieter Haarmann mit einem Bildchen „Aus der Umgebung des Haag“.

Englands eigenartige Kunst ist infolge der Pariser Weltausstellung nur in wenigen Werken vertreten; es sind dies: „Dämmerung“ von Frank H. Richardson, „Rast auf der Flucht nach Ägypten“, „Mutterglück“ und „Liebesidylle“ von dem ausgezeichneten Kleinmeister Will. Aug. Schade, und ein anziehendes Pastellgemälde „Speranza“, weibliches Brustbild, eigen in Beleuchtung und Ausdruck, von Steph. Hills Parker.

Wie wir sehen, nimmt die Sittenmalerei in der That den breitesten Raum ein. Sie bietet natürlich auch den Kleinmeistern ein weites Feld, doch wählen namentlich die deutschen auch religiöse, mythologische und allegorische Stoffe, Porträt, Landschaft, Tiere und Stillleben, sind also ungemein vielseitig. Das sorgsame Studium der vlämischen und altholländischen Kleinmeister läßt sich nicht verkennen. Nachdem wir die auf der Ausstellung hervorragenden ausländischen Kleinmeister bereits erwähnt haben, bleibt uns nur noch übrig, den deutschen gerecht zu werden. Ihre Zahl ist stark gewachsen. In erster Reihe stehen W. Löwith, R. Schleich, Fr. Eckenfelder, Karl Seiler, S. Buchbinder, Ad. Müller, M. Pitzner, Fr. Simm, Fr. Eisenhut, A. Bertzik, sämtlich in München, J. A. Benedicter in Pasing, Th. Pöckh in Karlsruhe mit Porträts, Wilh. Bröker in Berlin mit wundervoll feinen Landschaften und der Wiener Max Schödl mit täuschend naturwahren Stillleben aus dem Kunstgewerbe. Auch Defregger ist mit einer feinen Kleinmalerei erschienen.

Die Tiermalerei ist ausgezeichnet vertreten. A. Brendel, J. B. Heiner und H. Zügel führen uns ihre berühmten Schafe vor. Wilh. Frey, J. H. L. de Haas, J. H. van de Weele, Otto Eerelmann, J. P. ter Meulen vortreffliche Rinder, Pferde und Schafe, H. Olde und H. Baisch Rinderherden, A. Henke und J. Schmitzberger stattliches Rotwild, A. E. Rauchenegger (München) eine großartige Elchjagd der alten Germanen.

Im Stillleben, in der Frucht- und Blumenmalerei glänzen Helene und Molly Cramer, Therese Laudien, Anna Peters, Marg. Roosenboom, Marg. Meyer, Esther du Kock, G. J. van de Sande-Bakhuyzen, B. J. Blommers, Viktor Carstens, R. Fehr, L. Eibl, vor allen aber P. Meyerheim, L. A. Kunz und der schon oben erwähnte Eugène Joors mit seinen herrlichen „Vorbereitungen zur Bowle“.

Hinter der Ölmalerei stehen Aquarell, Gouache und Pastell an hervorragenden Leistungen nicht zurück. Die ausländischen erwähnten wir bereits. Es bleiben die deutschen. Im Aquarell zeichnen sich aus: W. Claudius, W. Lauter, F. E. Morgenstern, L. M. Herwegen und Ad. Strobl, Th. v. Eckenbrecher, K. H. Krabbes, Hans Gude, Paul

Dübbeke, K. H. Hellquist und F. Skarbina, in der Gouache dieser und Ludw. Dill, im Pastell Berthold Woltze und Helene Mühlthaler.

Zeichnung und Schwarzkunst sind schwach beschickt. Auf dem ersteren Gebiete sind die genialen Bleistiftzeichnungen von Heinrich Lang „Manöverscenen" und eine schöne Kohlezeichnung von F. X. v. Riedmüller „Waldeinsamkeit", auf dem Gebiete der Schwarzkunst die Radirungen von B. Mannfeld, W. Kraushopf, A. Schultheiß und H. Meyer zu nennen.

Alles in allem genommen ist die Ausstellung eine höchst interessante, mag sie auch das Studium mehr als die Schaulust fesseln. Aber den Anspruch der Naturalisten auf den Vorrang der Münchener Kunst in Deutschland rechtfertigt gerade sie am wenigsten.

Ernst Boetticher.

Die neuen Forschungen auf dem Gebiete der holländischen Kunstgeschichte.

II.

Bekanntlich fiel vom 17. Jahrhundert an bis tief in jenes Jahrhundert hinein das Schwergewicht der holländischen Malerschule nach Amsterdam; nicht so in früherer Zeit. Als Aelbert van Ouwater und Geertgen van St. Jans blühten, lag die Kunst in dem benachbarten Amsterdam noch danieder. So ziemlich der erste Maler daselbst, von dem wir Näheres wissen, war Jacob Cornelisz, und es ist also gleich der Anfang von Bedeutung. Der Meister hat seine Schüler gehabt, und seine Schule hat sich fortgebildet, ohne sich von den anderen Malerschulen Hollands viel beeinflussen zu lassen. Utrecht huldigte dem aus Italien eingewanderten Stile, Leiden war damals schon der Sitz der Feinmalerei; Haarlem stand wohl am höchsten, was malerische Auffassung betrifft, wenn auch dort durch Heemskerk, Goltzius und Cornelis Cornelisz der Manierismus sich eingebürgert hatte. Die Amsterdamer Meister strebten vor allem nach Wahrheit, schön oder unschön. Einer der trefflichsten Meister, der diesen Zeitraum am besten vertritt, ist Pieter Aertsz, besser bekannt unter dem Namen Lange Pier.

Ihm ist der erste Artikel des neuen Jahrgangs von Oud-Holland gewidmet, und zwar von der Hand des Herrn Stadtarchivars Dr. N. de Roever. Dieser Name bürgt uns dafür, daß der Artikel mit größtem Fleiß und Scharfsinn aus den Akten des Amsterdamer Archivs zusammengestellt ist. Nachdem Pieter Aertsz von Allard Claesz in Amsterdam den ersten Unterricht empfangen hatte, wohnte er bekanntlich von etwa 1521 bis etwa 1556 in Antwerpen. Also muß ein großer Anteil an seiner Bildung dorthin verlegt werden. Später gehört er aber völlig zu Amsterdam, und von nun an weiß Dr. de Roever uns Sicheres über ihn zu berichten. Auch sein Sohn Pieter Pietersz, namentlich bekannt durch sein Bild im Museum zu Haarlem, und dessen Sohn, ebenfalls Pieter Pietersz genannt, wird in dem Artikel eingehend besprochen, und eine Zusammenstellung der Werke dieser drei Meister gegeben, welche wohl noch nicht auf Vollständigkeit Anspruch machen kann, aber jedenfalls eine sehr gute Grundlage bietet. Mit den Genannten sind jedoch die Maler in der Familie nicht ausgestorben. Bekannt war schon, daß auch die zwei jüngeren Söhne des alten Lange Pier den Pinsel geführt haben; der in Fontainebleau gestorbene jüngste Sohn, Dirk Pietersz scheint vergessen zu sein; aber über den zweiten, Arent Pietersz, erfahren wir vieles. Völlig unbekannt war es bisher, daß zwei Söhne des letzteren ebenfalls Maler gewesen sind, Willem Arentsz de Lange und Arent Arentsz de Lange, deren Werke aber noch nicht aufgefunden sind. Bis so weit die Maler im Mannesstamm. Zu den Enkeln des Lange Pier gehört aber auch Dirk Pietersz Boutepaert, welcher Truytgen Pietersdr., die Tochter des Pieter Pietersz I., geheiratet hatte. Ist uns auch von seinen Werken nichts bekannt, so kennen wir doch das Wirken seiner drei Söhne, des Landschafters Pieter Dircksz Santvoort des Kupferstechers Abraham Dircksz Santvoort und des bedeutenden Porträtmalers Dirck Dircksz Santvoort, deren Lebenslauf uns gegeben wird.

Der zweite Beitrag ist nur eine kleine Erläuterung zu einer Illustration, dem prachtvollen eisernen Gitter des Landsitzes Vreedenhoff in der Provinz Utrecht, einem Werke der Schmiedekunst ersten Ranges. Der Tradition zufolge soll es von Constantin Lautenschläger aus Mainz gemacht worden sein. — Dr. A. Bredius veröffentlicht ein Dokument, worin der Kunsthändler Hendrik van Uylenburg, die Kunstsammler Marten Kretzer und Lodewyck van Ludick und die Maler Bartholomeus Breenbergh, Barth. van der Helst, Simon Luttichuysen, Pauwels Hennekyn, Philips Koninck, Willem Kolff und Rembrandt vorgeführt werden als Zeugen für die Echtheit eines Gemäldes von Paulus Brill. Namentlich Breenbergh giebt eine interessante Erklärung ab. — Dann folgt der fünfte Abschnitt von Meyers Studien über die Amsterdamer Schützenstücke. Dieser ist Govert Flinck gewidmet, und man ersieht daraus, mit welcher Leichtfertigkeit Havard dessen Biographie zusammengestellt hat. — Die anderen Beiträge in dieser Lieferung von Dr. de Roever und von E. W. Moes sind rein historischen Inhalts und für die Kunstgeschichte wertlos.

E. W. Moes.

Bücherschau.

Gaetano Landriani, La basilica Ambrosiana fino alla sua transformazione in chiesa Lombarda a volte. Milano 1889. U. Hoepli. Fol.

Den sorgfältigen Untersuchungen, durch welche Camillo Boito neuerdings sich um die mittelalterliche Baugeschichte Italiens verdient gemacht hat, schließt sich die vorliegende, in vornehmer Ausstattung erschienene Arbeit Landriani's würdig an. Es handelt sich um die frühesten Epochen in der Baugeschichte eines der berühmtesten Denkmäler Oberitaliens, um St. Ambrogio zu Mailand, und zwar genauer gesagt, um die Frage nach dem Zustande der Kirche vor der Einwölbung des Langhauses. Der Verfasser stützt sich dabei auf die Ergebnisse der Ausgrabungen, welche im Zusammenhange mit den Restaurationsarbeiten der fünfziger Jahre sich herausstellten; er zeigt sich dabei völlig eingeweiht in den jetzigen Stand stilkritischer Untersuchung und giebt an der Hand zahlreicher Aufnahmen auf sieben Tafeln und 21 Abbildungen im Text ein genaues Bild der Umwandlungen, welche der Bau in den ersten Epochen seines Bestehens erfahren hat. Obwohl die Art der Zeichnung nicht die heutzutage bei uns übliche ist, so erkennt man doch überall das Streben nach größter Treue und Deutlichkeit, und besonders sind die Materialien des Baues mit voller Genauigkeit charakterisirt. Der Gang der Untersuchung beginnt von dem festen Datum, d. h. dem Atrium Ansperts, und sucht in rückläufiger Bewegung bis zu den ersten Zeiten vorzudringen. Der Verfasser weist in scharfsinniger Darstellung nach, daß die älteste Form des Baues eine dreischiffige Basilika war, mit 13 Säulenpaaren und einer einzigen Apsis, die sich unmittelbar an das Mittelschiff anschloß. Auf der ersten Tafel ist diese Form in die der nachmaligen Pfeilerbasilika eingezeichnet. Zu den ältesten Teilen der Anlage gehört außerdem die untere Partie des Glockenturmes der Mönche, der sich südlich neben der ehemaligen Fassade erhob. Eine weitere Umgestaltung erfuhr der Bau dadurch, daß ein neuer Chor errichtet wurde, der eine größere Tiefe erhielt und mit drei Apsiden ausgestattet wurde, indem man das vor der Hauptapsis liegende Presbyterium mit einem Tonnengewölbe, die entsprechenden Vorlagen der Seitenapsiden mit Kreuzgewölben bedeckte. Der Verfasser läßt für diese baulichen Umgestaltungen die Wahl zwischen Erzbischof Theodor II. (725–739) oder Erzbischof Peter, welcher 789 die Kirche den Benediktinern übergab. Wir halten das letztere Datum für das wahrscheinlichere, weil erst durch die Uebergabe der Kirche an eine klösterliche Genossenschaft das Bedürfnis nach Erweiterung des Chores fühlbar werden mußte. Den Abschluß erhielten die Umgestaltungen durch die Mosaiken der Kuppel und die berühmte goldene Altarbekleidung des Wolwinus. Der Verfasser macht es ferner wahrscheinlich, daß diese Umgestaltungen den Anstoß zu dem Umbau der ganzen Kirche in eine gewölbte Pfeilerbasilika gegeben haben, und indem er auf die großen Verschiedenheiten der Formbehandlung in den einzelnen Abschnitten des Baues hinweist, deutet er darauf hin, daß der Umbau in langsamem Fortschreiten und mit verschiedenen Unterbrechungen ausgeführt worden sei. Als den Zeitpunkt, in welchem die Arbeiten begonnen wurden, darf man die Regierung Angilberts II. ansehen, da dieser der einzige Erzbischof des 9. Jahrhunderts ist, welcher nicht in St. Ambrogio, sondern in S. Nazzaro grande bestattet wurde. Als Grund zu dieser Ausnahme ist offenbar der Umstand anzusehen, daß die Kirche damals im Umbau begriffen war. Der Schluß der interessanten Arbeit gilt der Untersuchung der sogenannten Basilika der Fausta, deren geringe Ueberbleibsel, dicht neben dem Chor von St. Ambrogio gelegen, sich durch ihre Technik und ihre Mosaiken als ein Werk aus dem fünften oder dem Anfange des sechsten Jahrhunderts kennzeichnen. Nur die Krypta ist ein Zusatz des 13. Jahrhunderts. Wir müssen uns an dieser Stelle begnügen, die Ergebnisse von Landriani's Untersuchungen kurz zusammenzufassen und das schöne von großer Sorgfalt und eindringendem Scharfsinn zeugende Werk dem Studium der Fachgenossen zu empfehlen. W. L.

× **Lübke's „Geschichte der deutschen Kunst"** (Stuttgart, Ebner & Seubert) ist mit der vor kurzem erschienenen 13. Lieferung bis zum Höhenpunkte der Renaissance vorgeschritten. Das in dieser Lieferung beginnende zwölfte Kapitel schildert die Malerei der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts und zwar zunächst Albrecht Dürer und seine Schule. In den vorausgehenden Lieferungen waren die bildenden Künste des 15. Jahrhunderts und die Anfänge des Kupferstiches und Holzschnittes in Deutschland dargestellt. Lübke bewährt auch hier wieder die Eigenschaften, die ihn unter den Forschern und Schriftstellern des Faches in so seltener Weise auszeichnen, die vollste Beherrschung des massenhaften Details und eine durch keinerlei Schwulst oder Dunkelheit getrübte, leicht faßliche Darstellung. Die vorliegenden Kapitel sind besonders reich mit Holzschnitten, Zinkos und Autotypien ausgestattet.

× **Die Kunst unserer Zeit** betitelt sich ein neues phototypisches Prachtwerk, welches bei Fr. Hanfstaengl in München soeben zu erscheinen beginnt. Es behandelt, wie die in Nr. 39 angezeigte Publikation des Albert'schen Verlages, die gegenwärtige Münchener Jahresausstellung, deren Hauptbilder auf den in Lichtdruck mit aufgedrucktem Plattenrand hergestellten Tafeln vorgeführt werden. Zahlreiche kleinere, in Autotypie ausgeführte Illustrationen schmücken den ausführlichen, in fortlaufender Darstellung gehaltenen Text von H. E. v. Berlepsch. Das Ganze macht einen würdigen und eleganten Eindruck. Aus den in der ersten Lieferung enthaltenen Abbildungen heben wir das auf einem Doppelblatt reproduzirte kolossale Gemälde von Marr: „Die Flagellanten", ferner Kowalski's „Im Frühling", die Bilder von Böcklin, Favretto, Stucks „Kämpfende Faune" und das Tierstück von de Haas hervor.

Todesfälle.

— **Kawanabe Kyosai**, einer der größten Maler des modernen Japan, ist gestorben. Er war 1831 geboren, malte vorzugsweise Tier- und Landschaftsstücke sowie Tempeldekorationen und war außerdem Hofmaler des Mikados. Als eine Nebeneigenschaft von ihm erwähnt die Pall Mall Gazette, daß er auch ein großer Zecher gewesen sei und sich gern an dem berauschenden „Saki" für seine Werke inspirirt habe.

⊙ **Der Genremaler Wilhelm Kray** ist am 29. Juli in München gestorben. Er hat sich vorzugsweise durch phantasievolle Darstellungen aus dem Leben der Meernixen und sonstigen fabelhaften Meeresbewohner bei effektvoller Beleuchtung hervorgethan.

⊙ **Der in Paris ansässige Wiener Tiermaler Otto von Thoren** ist daselbst am 15. Juli im 61. Lebensjahre gestorben.

Ausgrabungen und Funde.

∴ **Ueber die Ausgrabungen in Eleusis** berichtet Dr. Dörpfeld in den „Athenischen Mitteilungen" folgendes: „Nachdem die ältere griechische Grenzmauer des heil. Bezirks aufgedeckt war, galt es, zu untersuchen, ob noch Reste eines griechischen Thores erhalten seien. In der That fanden sich bei Tiefgrabungen unter dem römischen, von Appius Claudius Pulcher errichteten Propylon noch wohlerhaltene Reste eines großen Turmes, welcher den älteren, nicht als Prachtthor, sondern als Festungsthor ausgebildeten Eingang zum heil. Bezirke flankirte. Außerhalb der großen Propyläen wurde ein sehr geräumiger, mit Steinplatten gepflasterter Vorhof aufgefunden, von dem vorläufig nur ein Teil aufgedeckt werden konnte. An der Grenze dieses Vorhofes stehen einander gegenüber die Reste zweier Triumphbogen, welche die Gesamtheit der Griechen dem Kaiser und den beiden Göttinnen geweiht hatte. Es befindet sich neben dem östlichen dieser Triumphbogen ein Wasserbehälter, welcher mit einer größeren Anzahl von Ausgüssen und entsprechenden Wasserbecken versehen war. Diese Anlage erinnert lebhaft an ähnliche Einrichtungen in den Vorhöfen der modernen türkischen Moscheen. Die alten eleusinischen Mysten werden sich wohl in ähnlicher Weise wie die Türken einer Waschung haben unterziehen müssen, bevor sie das Heiligtum betreten durften. In der Mitte des Vorhofes liegen die längst bekannten Fundamente eines Tempels der Artemis Propyläa. Südwestlich von den großen Propyläen fanden sich wohlerhaltene Reste von Privatwohnungen mit interessanten Wandmalereien aus römischer Zeit. Bei den Tiefer-

grabungen im südlichen Teile des Bezirks wurden mehrere sehr alte Mauern aufgedeckt. Außerdem ergab sich, daß dieser ganze Teil, welcher das Buleuterion und eine Säulenhalle enthielt, ursprünglich nicht zum Bezirk gehörte. Letzterer schloß vielmehr im Süden schon mit dem mittleren der drei runden Türme an der Ostmauer ab. Die Erweiterung des Bezirks und die Erbauung des dritten, südlichen Rundturmes, sowie der anstoßenden Festungsmauer fällt aber noch in griechische Zeit, vielleicht ins vierte Jahrhundert. Schließlich wurde noch außerhalb des heil. Bezirks bei der Kapelle des heil. Zacharias gegraben, wo man seit der Auffindung des berühmten eleusinischen Reliefs einen Tempel des Triptolemus anzusetzen pflegte. Anstatt eines alten Tempels kamen nur geringe Reste eines römischen Privathauses und die Fundamente einer großen byzantinischen Kirche ans Licht. Als Fußboden dieser Kirche hat das bekannte Relief mit vielen anderen Marmorplatten gedient. Es wird aus dem heil. Bezirke dorthin verschleppt worden sein. Die Ansetzung des Triptolemustempels bei der Zachariaskapelle ist demnach unrichtig."

Konkurrenzen.

P. **Der Kölner Verschönerungsverein** schreibt eine Preisbewerbung aus, zur Beschaffung von Entwürfen für die Errichtung eines **monumentalen Laufbrunnens** auf dem Waidmarkt. Aus dem Programm teilen wir mit, daß der Grundriß der ganzen Anlage die auf einem beigefügten Lageplan näher angegebene Fläche von 4 m Breite und 10 m Länge nicht überschreiten soll. Rings um die Laufbrunnenanlage ist ein etwa 2,5 m breiter Bürgersteig geplant. Die Hauptansicht des Brunnens ist diejenige von der Hochpforte aus. Der Laufbrunnen soll vorwiegend aus hartem, wetterfestem Sandstein bestehen und es dürfen die Kosten, ausschließlich der Fundamente, der Wasser-Zu- und Ableitung, sowie des Bürgersteigs, die Summe von 15000 M. nicht übersteigen. Die Darstellungen an dem Laufbrunnen, freistehend oder in Relief, sollen sich auf die altkölnische Geschichte beziehen, z. B. auf Albertus Magnus, Thomas von Aquino, die Sage des heil. Hermann Joseph von Köln und dergleichen. Die Entwürfe sind bis zum 16. November d. J. mittags 12 Uhr an das Kunstgewerbemuseum zu Köln (Rechtschule 10) einzureichen und können in Zeichnungen — Grundrisse im Maßstab 1 : 20 und Ansichten im Maßstabe 1 : 10 — oder in Modellen im Maßstab 1 : 5 bestehen. Das Preisrichteramt haben übernommen die Herren: Direktor Pabst, Baurat Pflaume, Stadtbaumeister Stübben, Stadtbaumeister Weyer und Freiherr Eduard v. Oppenheim.

Preisverteilungen.

* **An der Wiener Akademie der bildenden Künste** fand am 23. Juli die Preisverteilung für das abgelaufene Studienjahr statt. Der Feierlichkeit wohnten u. a. der Sektionschef Graf Enzenberg als Vertreter des Unterrichtsministers und der Maler Eugen Felix als Vorstand der Künstlergenossenschaft bei. Die zuerkannten Preise sind folgende: Allgemeine Malerschule (Professoren Griepenkerl, Eisenmenger, L'Allemand, Rumpler, Berger). Eine goldene Füger-Medaille: Alexander Rothaug aus Wien; eine silberne Füger-Medaille: Adalbert Csikos aus Essegg (beiden für die beste Lösung der Aufgabe: Bau der Pyramiden); der Lampi-Preis für Aktzeichnen nach der Natur: Leopold Mainradl aus Klagenfurt; der Gundel-Preis für die besten Gesamtstudien: Josef Auchentaller aus Penzing; der Dessauer-Preis für die beste Zeichnung nach der Antike: Philipp Braun aus Magyar Pecska. — Allgemeine Bildhauerschule (Professor Edmund Hellmer). Eine goldene Füger-Medaille: Julius Jankovits aus Budapest; eine silberne Füger-Medaille: Alfonso Canciani aus Telegna im Küstenland (beiden für die beste Lösung der Aufgabe: Kämpfende Amazonen); der Gundel-Preis: Julius Georg Zsolnay aus Fünfkirchen; der Neuling-Preis für eine nach der Natur modellierte Figur: Rudolf Brose aus Wien. — Spezialschule für Historienmalerei (Professor Eisenmenger). Spezialschulpreis: Ludwig Koch aus Wien; Kennon-Reisestipendium: Josef Straka aus Schloß Saar in Mähren. — Spezialschule für Historienmalerei (Professor Trenkwald). Spezialschulpreis: Rudolf Konopa aus Wien. — Spezialschule für Historienmalerei (Professor Griepenkerl). Spezialschulpreis: Franz Thiele aus Friedland in Böhmen. — Spezialschule für Historienmalerei (Professor Müller). Spezialschulpreis: Simon Glücklich aus Bielitz in Oesterreichisch-Schlesien; Kennon-Reisestipendium: Hans Tichy aus Brünn. — Spezialschule für Landschaftsmalerei (Professor v. Lichtenfels). Gundel-Preis: Johann Geller aus Wien; Rosenbaum-Preis für die beste Lösung der Aufgabe: eine in Kohle, Bleistift, Sepia oder ähnlichem Materiale auszuführende landschaftliche Komposition eigener Wahl, jedoch unter besonderer Berücksichtigung der malerischen Wirkung: Hans Wilt aus Währing. — Spezialschule für höhere Bildhauerei (Professor Kundmann). Spezialschulpreis: Adalbert Schaff aus Politschka in Böhmen; Hofpreis zweiter Klasse für die nächstbeste Lösung der Aufgabe: „Abschied“: Hans Bernard aus Wilten in Tirol. — Spezialschule für höhere Bildhauerei (Professor v. Zumbusch). Spezialschulpreis: Max Christian aus Wien; Hofpreis erster Klasse: Stefan Toth aus Steinamanger (für die beste Lösung der Aufgabe: „Abschied“). — Spezialschule für Kupferstecherei (Professor Sonnenleiter). Spezialschulpreis: Karl Wortmann aus Pola. — Spezialschule für Graveur- und Medailleurkunst (Professor Tautenhayn). Gundel-Preis: Alexander Leisek aus Wien; Spezialschulpreis: Franz Pawelek aus Wien. — Spezialschule für Architektur (Freiherr v. Schmidt). Eine silberne Füger-Medaille: Karl Susan aus Ungarisch-Brod (für die nächstbeste Lösung der Aufgabe: Gruftkapelle auf einem Friedhofe nach gegebenem Programm); Haggenmüller-Preis: Nikolaus Zaiencki aus Wyslocowyzne in Galizien; Spezialschulpreis: Franz Freiherr v. Krauß aus Döbling; Friedrich Schmidt-Preis: Karl Troll aus Ober-Wölbling in Niederösterreich; Hofpreis zweiter Klasse: Franz Freiherr v. Krauß (für die nächstbeste Lösung der Aufgabe: Entwurf eines Gebäudes für eine Akademie der bildenden Künste). — Spezialschule für Architektur (Freiherr v. Hasenauer). Eine goldene Füger-Medaille: Ernst Gotthilf aus Temesvar (für die beste Lösung der Aufgabe: Gruftkapelle auf einem Friedhofe); Gundel-Preis: Franz Hofbauer aus Thures bei Waidhofen an der Thaya; Pein-Preis: Franz Dombrofski aus Bukarest; Spezialschulpreis: Cyrill Ivekovic aus Klanitz in Kroatien; Hofpreis erster Klasse: Anton Strohmayer aus Wien (für die beste Lösung der Aufgabe: Entwurf eines Gebäudes für eine Akademie der bildenden Künste).

Personalnachrichten.

Dem **Direktor des städtischen Kunstgewerbemuseums** in Straßburg i. E., Dr. A. Schricker, ist das Prädikat „Professor“ verliehen worden.

Vereine und Gesellschaften.

S. **Archäologische Gesellschaft in Berlin.** Junisitzung. Nach Vorlage der eingegangenen Schriften, denen Herr Schöne die neue Publikation des Heroons von Gjölbaschi-Trysa von Benndorf und Niemann hinzufügte, sprach Herr Wernicke über die Ergebnisse der jüngsten Ausgrabungen auf der Akropolis für die Geschichte der Bildhauer und Vasenmaler. Eine Inschrift des Endoios (Deltion 1888, 208), die als Weihenden ein Ophs(iades) und den Rest eines zweiten vom Vortragenden zu Euergides ergänzten Künstlernamens enthält, beweist, daß Roß Ann. d. J. 1842, S. 28 die Inschrift C. I. A. I. 351 richtig auf Endoios bezogen hat. Von bekannten Vasenmalern fanden sich auf den Scherben, welche die Ausgrabungen zu Tage förderten, die Namen: Nikosthenes, Duris, Euergides, Hieron, Kachrylion, Smikros, Mys. Die Lieblinge Mikion und Klesophos haben sich gleichfalls als Vasenmaler herausgestellt. Neue Signaturen fanden sich von Aischines, Kallis, dem Lyder, Oreibelos und Sophilos. Wichtiger noch sind die Inschriften auf Weihgeschenkvasen. Von Euphronios, Onesimos, Smikros, Nearchos, Aischines, Phrynos, Brygos, Chiron u. a. haben sich Anatheminschriften erhalten, die zum Teil stattlichen Weihgeschenken angehörten und somit zeigen, daß damals das Handwerk in der That einen goldenen Boden hatte. — Darauf begründete Herr Robert ausführlich die Deutung der Darstellung auf dem Gorytos von Nikopol (Compte rendu 1864, Taf. 4), die Stephani auf Alope und Theseus bezogen hatte, auf Achill unter den Töchtern des Lykomedes und bezeichnete als Original dieser Darstellung das von Pausanias I, 22, 6 erwähnte Bild des Polygnot, nach Ansicht des Vortragenden kein Tafelbild, sondern ein

Wandgemälde, das sich nicht in der Pinakothek, wie vielfach gemeint ist, befand. In Betreff der Diomedesgemmen (Jahrbuch 1889, S. 89) und ihrer Stellung zum Neapeler Orestesrelief ebenda Tafel II, 7) erklärte sich der Vortragende für die Diomedesdarstellung als die ursprüngliche. Denn nur bei Diomedes sei die Stellung auf dem Altar, die anzunehmen nötige, daß der Jüngling vorher mit beiden Füßen darauf gestanden habe, erklärlich. Diomedes habe den Odysseus, auf dessen Rücken er die Stadtmauern erklommen, nicht nachgezogen, um den Ruhm der That für sich allein zu haben. Daher laure ihm Odysseus auf und Diomedes zücke das Schwert, indem er beim Herabspringen von der Mauer den Altar des Apollo Agyieus als Sprungstein benutze. Die Silberschale bei Overbeck Heroengalerie 24, 4, bestätige diese Auffassung. Die auf der Felixgemme und sonst vorkommende am Boden liegende Figur, der erschlagene Thorwächter, habe zur ursprünglichen Komposition gehört. Das Original sei ein Gemälde gewesen und zwar vermutlich das in der Pinakothek der Akropolis. Ob das Neapeler Relief, das einzige, welches diese Komposition auf Orestes in Delphi übertrage, echt oder gefälscht sei, darüber vertagte der Vortragende sein Urteil bis nach erneuter Prüfung des Originals. — Herr **Curtius** machte bei den Polygnotischen Gemälden in Athen darauf aufmerksam, daß die allgemein gebilligte Textänderung bei Harpokration unter Polygnotos ungerechtfertigt sei, da unter Thesauros das Schatzgemach des alten Hekatompedos zu verstehen sei, das unter Kimon neu eingerichtet wurde. Es entspreche ganz dem Geiste seiner Politik, daß er die Vorhalle mit Gemälden ausstatten ließ, welche dem Gebäude eine höhere Weihe und einen hellenischen Charakter geben sollten.

Sammlungen und Ausstellungen.

A. R. **Die Kunstausstellung von Eduard Schulte in Berlin** hat trotz der Sommerszeit eine stattliche Anzahl neuer Gemälde aufzuweisen, unter denen, wie gewöhnlich, die aus den Ateliers der unermüdlich thätigen Gebrüder **Achenbach** hervorgegangenen obenan stehen. Eine Landschaft von Oswald Achenbach, ein Blick auf St. Peter und den Vatikan von dem Gelände an der Ostseite, erhebt sich durch Frische der Auffassung, leuchtendes Kolorit und sorgsame Durchbildung der Luft über die Atelierbilder mittlerer Qualität. Franz von Lenbach hat seinen Landsmann, den jovialen Novellisten Hans Hopfen, porträtirt und damit ein eigentümliches Experiment gewagt, über dessen Ausfall man verschiedener Meinung sein wird. Als Malgrund hat der Künstler nämlich graue Pappe gewählt und den Naturton der Pappe überall da durchscheinen lassen, wo er grauer Töne zu bedürfen glaubte, und er hat ihrer viele gebraucht. Dadurch ist das sonst durch kerngesunde Hautfarbe ausgezeichnete Antlitz des Dichters in ein graues historisches Dämmerlicht gerückt worden, welches dem mit allen Fasern seines realistischen Darstellungstalents im Leben der Gegenwart wurzelnden Kenner und Künder des menschlichen Herzens ganz und gar nicht ansteht. Von Gabriel Max ist eine kleine, außerordentlich flüssig und zart durchgeführte Wiederholung seines großen Bildes „Christus erweckt Jairi Töchterlein", von dem Düsseldorfer Maler G. von **Canal** zwei feingestimmte Landschaften mit Busch, Wiese und Wasser vermutlich nach englischen Motiven und von dem Münchener Julius **Falat**, einem Schüler Brandts, ein größeres Oelgemälde zu sehen, welches den jetzigen Kaiser Wilhelm II. darstellt, wie er im Schlitten auf den polnischen Gütern des Fürsten Radziwill zur Bärenjagd fährt. Der Kaiser hat das Bild angekauft.

*** **Für das Germanische Museum in Nürnberg** ist die Waffensammlung des österreichischen Fürsten Sulkowski für 200000 M. angekauft worden.

*** **Ueber die Erweiterungsbauten der Berliner Kunstsammlungen** wird dem „Hamburger Korrespondenten" geschrieben, daß die Ausarbeitung von Plänen für das Renaissancemuseum dem Hofbaurat **Ihne**, für das Antikenmuseum dem Professor Fr. **Wolff**, für das Museum der Gipsabgüsse dem Baurat **Schwechten** übertragen ist. Der erstgenannte Bau, welcher hauptsächlich die jetzt im alten Museum befindliche Sammlung von Gemälden des 15. bis 17. Jahrhunderts aufnehmen wird, soll auf die nordwestliche, durch die Stadtbahnbogen abgeschnittene Spitze der Museumsinsel zu stehen kommen. Der Standort des Antikenmuseums, welches zur Aufnahme des Frieses vom Altar von Pergamon und der übrigen jetzt im alten Museum aufgestellten Originalskulpturen des klassischen Altertums bestimmt ist, befindet sich hinter den gegenwärtigen Museen diesseits der Stadtbahnbogen auf der erwähnten Insel. Für das Museum der Gipsabgüsse endlich ist auf der letzteren kein Platz mehr; es soll jenseits der Spree gegenüber der Nationalgalerie und der Friedrichsbrücke auf den von Spree und Burgstraße begrenzten, jetzt mit Speichern bestandenen Grundstücken errichtet werden. Die Räume des alten Museums, welche durch die veränderte Aufstellung der Antiken und der Kunstwerke der Renaissancezeit frei werden, dürften später die älteren Gemälde und Skulpturen dieses Jahrhunderts, welche jetzt in der überfüllten Nationalgalerie aufgestellt sind, aufnehmen, und damit wäre in letzterer wieder genügender Platz für die Werke der modernen Kunst vorhanden.

*** **Ueber die städtische Gemäldesammlung in Koblenz** ist wie die „Koblenzer Zeitg." berichtet, in der Stadtsratssitzung vom 18. Juli beraten worden. Der Herr Oberbürgermeister teilte mit, daß auf Antrag eines Mitgliedes die Gemäldekommission mit Hinblick darauf, daß die Sammlung durchaus der Beachtung wert sei, eine Reihe von Anträgen zur besseren Instandsetzung der Sammlung beraten habe und mit dem sehr angesehenen Wiederhersteller alter Bilder, Herrn Maler Aschenbroch aus Düsseldorf die Gemälde eingehend besichtigt habe. Die Kommission empfehle, die Vorschläge anzunehmen, besonders die beiden, daß die Sammlung von einem bewährten Kenner der altniederländischen Malerschule abgeschätzt werde und daß das beste Bild, die Madonna von J. van Schorel, einer gründlichen Wiederherstellung durch Herrn Aschenbroch unterzogen werde. Die Versammlung war damit einverstanden. Es ist übrigens alle Aussicht vorhanden, daß die städtische Gemäldesammlung, welche im Foyer des Stadttheaters untergebracht ist, bald ein neues, schönes Heim erhalten wird.

*** **Eine neue Abteilung im Neuen Museum zu Berlin, die vorderasiatische**, welche ihre Entstehung dem Wunsche verdankt, der ägyptischen Sammlung ein Gegenbild aus Vorderasien ergänzend gegenüber zu stellen, ist am 30. Juli eröffnet worden. Einem Berichte der „Post" über den Hauptinhalt der Sammlung entnehmen wir folgende Angaben: Den drei wichtigsten Völkern des Euphrat- und Tigrislandes, den Babyloniern, Assyrern und Hethiten, entsprechend hat man einen babylonischen, einen assyrischen und einen kleinasiatischen Saal eingerichtet. Der letztere, das kleinasiatische Zimmer liegt links vom Eingang. Zwei Wände dieses Zimmers sind mit persischen Reliefs bedeckt; die beiden anderen Wände weisen die Kunstschätze der Hethiten auf. Dies letztere Volk hatte im nördlichen Syrien seinen Sitz, am oberen Euphrat und in Kleinasien. Im 15. Jahrhundert v. Chr. drangen die Hethiten nach allen Seiten vor und übernahmen an Stelle des Königreichs Naharina, das dort bestanden hatte, die Rolle, den Aegyptern einen Damm entgegenzusetzen. Ihre ursprünglichsten Wohnsitze sind unbekannt, auch ist nicht ermittelt, ob sie semitischer Herkunft waren. Vor allen Nachbarvölkern zeichnen sie sich durch eine ganz eigenartige Bilderschrift aus, deren Sinn noch heute nicht entziffert ist. Große Reliefs sind von Herrn Direktor Humann, Herrn Dr. v. Luschan und Herrn Dr. Winter im Frühjahr 1888 bei Sendscherly in Nordsyrien ausgegraben worden; sie dienten als Wandverkleidungen eines Thorgebäudes. Große Löwen, geflügelte Sphinxgestalten, ein jagender löwenköpfiger Gott, einen Hasen haltend, und zwei Vögel (wohl Jagdfalken) auf der Schulter werden dargestellt. Die letztere Göttergestalt findet sich auch auf einem hethitischen Siegelcylinder wieder. Zeugen diese Denkmäler von einem Palast, dessen Eingangsthor sie einstmals geschmückt haben, so geben andere Kunde von einer hethitischen Stadt, die mitten im Kaukasus im Hochthal des Pyramus an Stelle des heutigen Marasch lag. Die erhaltenen Kunstwerke sind zum Teil sehr primitiven Charakters, lassen aber eine Entwickelung zu ziemlicher Vollendung erkennen. Ein besonderes Prachtstück ist auch die Löwenjagd von Skatchegözü, ein Originalrelief. Die große Stele, die den triumphirenden Assyrer-König Asachaddon darstellt, vor welchem der ägyptische und der syrische König gefesselt knieen, ist eben-

falls aus dem Hügel von Sendscherli, hat aber im babylonischen Saale Aufstellung gefunden. Von dem übrigen Inhalt der Sammlung nennen wir noch die (nur in Gipsabgüssen vorhandenen) Wandreliefs aus König Assunarirabals Palast in Kalach bei Niniv. Sie zeigen den König, der mit den neuen Aufschwung des assyrischen Reiches bewirkte und dessen Großmachtstellung schuf, in den verschiedensten Lebenslagen und Stellungen, auf der Löwenjagd und beim Trankopfer, in der Umgebung seiner Eunuchen und Lautenschläger, und sie geben ein Bild von der Pracht, mit der der König seinen neuen Palast ausstattete, als er die Residenz von Assur nach Kalach verlegte. Aus dem Palaste König Sanheribs finden wir im assyrischen Saal Wandreliefs. Aus dem kleinen hellenistischen Reiche Komagene, das in der späteren Geschichte der Euphratländer eine Rolle spielte, sind Skulpturen von des Königs Antiochus mächtigem Grabdenkmal im assyrischen Saale ausgestellt. Auch von Palmyra, der kleinen asiatischen Oase zwischen Damaskus und dem Euphrat, deren mutige Königin Zenobia einst gegen Aegypten und Alexandrien kämpfte, bis sie der römischen Gewalt erlag, finden sich aus der Blütezeit der Stadt Denkmale im assyrischen Saale. Der griechische Stil dieser Arbeiten wird namentlich bei den Porträtköpfen durch die orientalische Freude an der Ueberladung mit Putz und Goldschmuck ins Barbarische gezogen.

Denkmäler.

y. — **Der Wettbewerb um das Grimm-Denkmal in Hanau** hat zu einem Briefwechsel zwischen dem Empfänger des ersten Preises, Professor Wiese, und dem Denkmalkomitee geführt. Wiese beschwert sich darüber, daß das Denkmalkomitee von ihm bei Ausführung des Denkmals abzusehen beabsichtigt. Das Komitee giebt ihm in so weit nach, als es sich bereit erklärt, ein neues Modell, das unentgeltlich zu liefern sei, für die Ausführung in Betracht zu ziehen, und Wiese erklärt wiederum, daß er nur unter gewissen Voraussetzungen (endgültige Feststellung des Platzes, Beurteilung durch ausübende Künstler, welche die Mehrheit in der Beurteilungskommission bilden u. s. w.) sich an die Arbeit machen könne. Eberle, dessen Entwurf zwar nicht zur Ausführung reif erachtet, aber doch als angemessene Lösung der Aufgabe angesehen wurde, ist kürzlich auch in Hanau gewesen und hat sich, wie verlautet, erboten, ebenfalls ein neues Modell unentgeltlich anzufertigen.

Denkmälerchronik. Das Komitee für die Errichtung eines Denkmals für Karl Maria v. Weber in Eutin hat das vom Bildhauer Peterich nunmehr vollendete Denkmal übernommen, so daß dasselbe zur Herstellung des Gusses, der in Bronze ausgeführt werden soll, abgegeben werden kann. Das Denkmal wird im Laufe des Herbstes vollständig fertig werden, jedoch erst im nächsten Jahre enthüllt werden. — Die Angelegenheit des Kaiser-Wilhelm-Denkmals in Karlsruhe ist in der Sitzung des Bürgerausschusses vom 26. Juli erledigt worden. Einstimmig wurde beschlossen, an die Karlsruher Künstler die Aufforderung ergehen zu lassen, Entwürfe für ein Reiterstandbild mit Reliefs am Sockel einzureichen. Verlangt werden Gipsmodelle in ein Fünftel der natürlichen Größe samt Kostenvoranschlag. Der Endtermin ist auf 1. August 1890 bestimmt. Ausgeworfen sind drei Preise in der Höhe von 4000, 2000 und 1000 Mark; das Preisgericht werden drei Bildhauer und zwei Architekten von auswärts bilden. Als Platz ist der neue Mühlburger Thorplatz bestimmt.

Vermischte Nachrichten.

☉ **Zur Frage des Berliner Dombaues** verlautet, daß das von der Akademie des Bauwesens abgegebene, ungünstig lautende Urteil über den Raschdorffschen Entwurf keinen Einfluß auf den Verlauf der Angelegenheit haben wird. Die Hoffnung auf eine allgemeine Konkurrenz ist demnach aufzugeben, und der zuletzt ausgearbeitete Entwurf Raschdorffs wird mit einigen, nur Unwesentliches betreffenden Abänderungen zur Ausführung gelangen.

Für ein Gruppenbild der deutschen Kaiserfamilie, welches die Deutschen in London der Königin von England zu ihrem Regierungsjubiläum geschenkt haben, sollte der Maler Anton von Werner in Berlin nach den Mitteilungen mehrerer Blätter ein Honorar von 32000 M. erhalten haben. Daraufhin hat A. v. Werner einem Berliner Blatte die Erklärung zugehen lassen, daß er für das erwähnte Bild noch nicht den zehnten Teil der angegebenen Summe erhalten habe.

*** **Zur weiteren Ausstattung der Feldherrnhalle des Berliner Zeughauses** haben zehn Bildhauer darunter Janensch, Brütt, Felderhoff, Büchting, Silbernagel und Litke, den Auftrag erhalten, eine Reihe überlebensgroßer Büsten anzufertigen. Dieselben werden, wie der „Vossischen Zeitung" mitgeteilt wird, Generale aus der neueren preußischen Geschichte, namentlich aus der Zeit Kaiser Wilhelms I. darstellen und voraussichtlich in gebranntem Thon zur Ausführung kommen.

*** **Der Porträtmaler Konrad Wimmer** in München, welcher mehrere Bildnisse Kaiser Wilhelms II. in Gardehusarenuniform und Jagdanzug gemalt hat, ist mit dem kgl. Kronenorden IV. Kl. ausgezeichnet worden.

Die Landschaftsmaler Gregor v. Bochmann, Olaf Jernberg und Karl Schultze beabsichtigen, wie der „Köln. Volkszeitung" geschrieben wird, ihren Wohnsitz in Düsseldorf aufzugeben und nach Berlin überzusiedeln.

x. **Aus Düsseldorf** wird uns mitgeteilt, daß Karl Gehrts, der seit dem Frühjahr in Italien weilt, um Studien zu machen, diese Studien bei Ausführung der Wandmalereien im Treppenhause der Kunsthalle zu verwerten gedenkt.

** **Die Rochuskapelle bei Bingen**, ein mehr geschichtlich als künstlerisch wertvoller Bau, ist am 10. Juli durch Feuer infolge Blitzschlages vernichtet worden. Im Jahre 1666 gestiftet, ist sie schon einmal (1795) zerstört, aber 1814 wieder hergestellt worden. Auch jetzt hat sich ein Komitee gebildet, welches zu freiwilligen Beiträgen auffordert, mit welchen die Kapelle, an die sich auch Goethe-Erinnerungen knüpfen, wieder aufgebaut werden kann.

Zur Erneuerung der Wartburg. Hofbaurat Ritgen aus Gießen ist gegenwärtig mit Vorarbeiten zur Ausführung des Thorturmes, der zur Vollendung der Wartburgerneuerung gehört, beschäftigt.

* **Ueber den Maler Johann Kupetzky** bringt das zweite Heft der „Ungarischen Revue" d. J. (Budapest, Fr. Kilian) einen längeren Aufsatz aus der Feder des jungen, ungarischen Kunstschriftstellers Alexander Nyári, der zur Aufhellung des vielverschlungenen Lebenslaufes des geschätzten Künstlers zahlreiche quellenmäßige Beiträge liefert. Nyári stellt am Schluß eine größere selbständige Arbeit über Kupetzky in nahe Aussicht.

Zwei Entwürfe zu Grabplatten aus der Mitte des 16. Jahrhunderts, die sich früher im K. sächs. Hauptstaatsarchive befunden haben, sind, nach langem Suchen in verschiedenen Sammlungen, kürzlich in der Dresdener Gemäldegalerie wieder entdeckt worden. Der eine derselben ist eine flotte Zeichnung des 1533 zu Innsbruck verstorbenen Bruders eines Moritz von Sachsen, Severins, auf welcher der (als elfjähriger Knabe heimgegangene) Herzog in Lebensgröße (mit Hut und zugeschnittenen langen Haaren, in geblümtem Pelzrocke und geschlitztem Unterkleide — ringsherum befinden sich 12 Wappenfelder, oben und unten eine lateinische Inschrift —) erscheint, der andere, kleinere, eine Wappentafel (die oben angebrachte lateinische Inschrift, welche sich unten fortsetzt, wird von zwei knieenden Engeln gehalten). Ich nehme an, daß die beiden Platten das Grab des Prinzen im Cistercienserkloster Stams bei Innsbruck, nachdem dasselbe 1552 durch beutesüchtige Söldner, welche aus dem Kampfe um die Ehrenberger Klause heimzogen, mit zerstört worden war[1]), bedecken sollten, die 1556 vom Kurfürst August, Severins jüngerem Bruder, geplante Ausführung des Werkes jedoch unterblieben ist. — Man vergleiche meine bezüglichen Erörterungen in dem demnächst erscheinenden Bande der „Mitteilungen des Meißener Altertumsvereins".

Dresden. **Theodor Distel.**

1) Über andere Abbildungen und über den zerstörten Sarkophag des Prinzen, welcher auf dem Deckel das nach der Natur gemalte Totenbild desselben trug, handeln die oben angezogenen Mitteilungen, welche auch (im Lichtdruck) jenes Porträt enthalten; man vgl. auch den bald in dieser Zeitschrift erscheinenden Artikel über das „Sächsische Stammbuch". Die Veröffentlichung der neuentdeckten Plattenentwürfe dürfte sich empfehlen.

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig.

Wilh. Lübke,

Geschichte der Architektur.

6. Aufl. 2 Bände mit 1001 Illustrationen. Preis 26 M. geb. in Calico 30 M. in Halbfranz 32 M.

DÜRER

Geschichte seines Lebens und seiner Kunst

von **M. THAUSING.**

Zweite, verbesserte Auflage in 2 Bänden gr. 8. Mit Illustr.; kart. M. 20.—; in Halbfranzband M. 24.—.

Anton Springer,

Raffael und Michelangelo.

Zweite, verbesserte und vermehrte Auflage in 2 Bänden gr. 8. Mit vielen Illustrationen. 2 Bände engl. kart. M. 21. — in Halbfranzband M. 26. —.

Geschichte der Holzbaukunst in Deutschland.

Von

Carl Lachner,

Direktor der Gewerbeschule in Hannover.

Mit 234 Textillustrationen, 4 Farbendrucken und einer Radirung.

Hoch 4. Zwei Teile in einem Band geb. 20 M.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Soeben erschien:

Japanischer Formenschatz

gesammelt und herausgegeben von

S. Bing.

Heft 12. Preis 2 Mark.

Dieses Sammelwerk erscheint in *Monatsheften* mit 10 Tafeln gr. 4⁰ in Farbendruck u. illustr. Text. Subskriptionspreis für den Jahrgang von 12 Heften 20 *M.*

Einzelne Hefte werden mit 2 *M.* berechnet.

Je 6 Hefte bilden einen Band. Band I liegt in elegantem Einbande (japanisch) vollständig zum Preise von 15 *M.* vor. (ca. 70 farbige Tafeln mit ca. 10 Bogen Erläuterungen.)

☛ ***Das erste Heft ist in allen Buchhandlungen zur Ansicht zu erhalten.*** ☚

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Kunsthistorische Bilderbogen

1. **Handausgabe.** ***Erster Cyklus:*** I. Altertum. geb. M. 3. 50. — II. Mittelalter, geb. M. 3. 50. — III. Neuzeit: 1. Italien, geb. 4 M. — IV. Neuzeit: 2. Der Norden, geb. 4 M. (Zusammen 167 Tafeln. qu. Folio, 11 M., geb. mit gebrochenen Tafeln in Calico 15 M.. plano in Halbfr. 16 M.)

   Handausgabe. ***Zweiter Cyklus*** (*Ergänzungstafeln*): 85 Tafeln mit Holzschnitten und 13 Tafeln in Farbendruck. 12 M., geb. mit gebrochenen Tafeln oder plano in Calico 15 M., in Halbfranz (nur plano) 16 M.

   Dazu: **Grundzüge der Kunstgeschichte**, von Anton Springer. I. Altertum. II. Mittelalter. br. à 1 M., geb. à M. 1. 35. III. Neuzeit 1. Hälfte; IV. Neuzeit 2. Hälfte br. à M. 1. 50. geb. à M. 1. 90; in einen Band br. 5 M., geb. 6 M., in Halbfr. 7 M.

   Eine weitere Ergänzung des Werkes bildet:

   Die Kunst des 19. Jahrhunderts von Ant. Springer. 2. Aufl. 82 Tafeln mit einem Textbande brosch. 8 M.; gebrochen (4⁰.) oder flach geb. (der Textband für sich) 12 M., in Halbfranz 14 M.

2. **Gesamtausgabe:** 2 Bände mit 246 Tafeln qu. Folio und Textbuch von Anton Springer. 2. Aufl. brofch. M. 23.50; geb. 2 Bände u. Textbuch M. 31. 50. (Ohne Textbuch M. 20. 50; geb. M. 27. 50.)

   Dazu 3 Supplemente:

   I. **Supplement:** *Die Kunst des 19. Jahrhunderts* (2. Auflage. 82 Tafeln qu. Folio) mit Textbuch von Anton Springer. brofch. 8 M., geb. 12 M., in Halbfr. 14 M. (wie oben unter „Handausgabe").

   II. **Supplement:** (Altertum, Mittelalter, Neuzeit) 60 Tafeln und 5 Farbendrucke qu. Folio. 8 M.; geb. M. 10. 60.

   III. **Supplement:** (Altertum, Mittelalter, Neuzeit) 84 Tafeln qu. Folio, darunter 8 Farbendrucke. 12 M.; geb. 15 M.

3. **Schulausgabe:** 104 Seiten. gr. 4. mit 489 Abbildungen. Geb. in Halblwd. M. 3. 60; dazu: *Einführung in die Kunstgeschichte* von Dr. R. Graul. 112 S. geb. M. 1. 40. (Für höhere Schulen.)

4. **Kunstgeschichtliches Bilderbuch** für Schule und Haus, von Dr. G. Warnecke (Altona) 41 Seiten gr. 4. Mit 160 Abbildungen steif kart. M. 1. 60; geb. in Calico M. 2. 50. (Für Volksschulen.)

Ausführliche **Prospekte** gratis und franco.

Gemälde alter Meister.

Der Unterzeichnete kauft stets hervorragende Originale alter Meister, vorzüglich der niederländischen Schule, vermittelt aufs schnellste und sachverständigste den Verkauf einzelner Werke, wie kompl. Sammlungen und übernimmt Aufträge für alle grösseren Gemäldeauktionen des In- und Auslandes.

Berlin, W.,
Potsdamerstrasse 3 **Josef Th. Schall.** (17)

Vollständig

erschienen ist im Verlage von E. A. Seemann in Leipzig:

A. Woltmann und K. Woermann

GESCHICHTE DER MALEREI

4 Bände gr. Lex. 8.
mit 702 Illustrationen und einem Namenregister.
Brosch. 66 M., geb. in Leinw. M. 74.50, in Halbfranz M. 78.50.

Hervorragende Kunstnovität!

Franz Hanfstaengl Kunstverlag A. G. in München.

Die Kunst unserer Zeit.

H. E. von Berlepsch.

Die erste

Münchener Jahres-Ausstellung.

Sechs Lieferungen.

Jede Lieferung enthält sechs in photographischem Kunstdrucke auf Kupferdruckpapier ausgeführte Vollbilder und mindestens sechs in den Text gedruckte Illustrationen.

Papiergröße 26½×36 cm. Größe der Vollbilder 20×27 cm.

Preis pro Lieferung Mark 3.—.

Abonnements werden von jeder Buch- und Kunsthandlung entgegengenommen.



Akademische Kunstausstellung.

Dresden 1889.

Im **Königl. Museum** (Zwinger). Eingang gegenüber dem früheren Hauptstaatsarchiv.

Eröffnung am 1. September. Schluss am 20. Oktober.

Zu **Ankäufen** von **Ölgemälden** stehen **47000 M.** aus der **Pröll-Heuer-Stiftung** zur Verfügung.

Offene Stelle.

Die Stelle des **Direktors des Museums Wallraf Richartz** hierselbst ist zum **1. März 1890** zu besetzen. Das Gehalt beträgt einschließlich Wohnungsentschädigung 6000 Mark. Die Anstellung erfolgt zunächst auf zweijährige Probe und dann mit Pensionsberechtigung aber auf gegenseitige halbjährliche Kündigung.

Wissenschaftlich gebildete, kunstverständige Bewerber wollen ihre Meldungen bis zum **15. September d. Js.** unter Beifügung eines Lebenslaufs und Angabe des bisherigen Wirkungskreises bei dem Unterzeichneten einreichen.

Köln a/Rh.

Der Oberbürgermeister
J. V.
Der Beigeordnete:
Pelman.

Für Kunstfreunde.

Der **erste Jahrgang** der **„Kunstberichte über den Verlag der Photographischen Gesellschaft in Berlin“,** mit 40 Illustrationen und einer Miniaturgravüre nach Professor Knaus' reizendem Bilde *„Die Künstlerin und ihr Modell“* versehen, bietet in anregender Form zahlreiche interessante Beiträge zur Kenntnis und zum Verständnis des Kunstlebens der Gegenwart. Broschirt durch jede Buchhandlung oder durch die Photographische Gesellschaft in Berlin gegen Einsendung von 1 Mark 50 Pfennigen in Freimarken zu beziehen.

Photographische Gesellschaft.
Berlin.

Malerinnen-Schule

KARLSRUHE.

U. d. Protektorat I. K. H. d. Grossherzogin von Baden.

Prospekte gratis und frei.

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig.

Album

der

Braunschweiger Galerie.

Zwanzig Radirungen

von

William Unger und **Louis Kühn.**

Mit erläuterndem Text

von

Dr. Richard Graul.

Ausg. A. Die Kupfer auf *chinesischem* Papier geb. 20 M.
Ausg. B. Die Kupfer auf *weissem* Papier geb. 15 M.

Für die Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst beträgt der Preis von Ausgabe A. 15 M., Ausgabe B. 10 M.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von August Pries in Leipzig.

24. Jahrgang. 1888/89.

Kunstchronik

Nr. 42. 22. August.

Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

Herausgeber:

Carl v. Lützow und Arthur Pabst

Wien, Theresianumgasse 25. — Köln, Kaiser-Wilhelmsring 24.

Expedition:

Leipzig: E. A. Seemann, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. Kühl, Jägerstr. 73.

Die Kunstchronik erscheint von Oktober bis Ende Juni wöchentlich, im Juli, August und September nur aller 14 Tage und kostet in Verbindung mit dem Kunstgewerbeblatt halbjährlich 6 Mark, ohne dasselbe ganzjährlich 8 Mark. — Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

Nr. 43 der Kunstchronik erscheint am 5. September.

Korrespondenz.

Salzburg, Anfang August 1889.

Die Besucher des Salzburger Künstlerhauses werden diesen Sommer mit einer zwar kleinen, dafür aber ganz auserlesenen Gemäldeausstellung überrascht, welche der Wiener Kunsthändler H. O. Miethke für die Saison eingeleitet und arrangirt hat. Der größte Teil der ausgestellten Bilder ist Eigentum Miethke's und es ist selbstverständlich, daß dies gute Sachen sind; außerdem wurden von namhaften österreichischen und deutschen Meistern Werke erworben und auch Arbeiten der Salzburger Künstlerkolonie zugesellt, so daß der Katalog zu 170 Nummern anwuchs. Ein ganz besonderes Interesse für den hiesigen Ort bieten eine Anzahl von Gemälden Makarts, darunter „Die fünf Sinne", die „Entwürfe zu einem Nibelungencyklus", die Farbenskizzen zu den Lünetten des k. k. kunsthistorischen Hofmuseums, letztere mit der gesamten Architektur, ferner das koloristische Prachtstück, die „Ägypterin", u. a. — Die Makarts hier an der Stelle betrachtet, wo die Wiege des Künstlers stand, erscheinen in der That in einem ganz neuen Lichte der Phantasie und Farbenfülle, in der sich die Natur auf diesem herrlichen Fleck Erde ergeht, und es war ein guter Gedanke des Veranstalters der Ausstellung, zur Würdigung des größten modernen Meisters der Farbe und zum näheren Studium über die Salzburger Inspirationen in der Jugend des Meisters den Besuchern der Ausstellung C. v. Lützows „Beitrag zu seiner Charakteristik" in Separatdrucken zuhanden zu stellen.

Die übrige Ausstellung trägt mehr den Stempel einer Privatgalerie, in der wir viel Bekanntes aus jüngster und älterer Zeit wiederfinden. Es sei daraus nur des Bemerkenswertesten gedacht.

Von Rob. Ruß treffen wir an der Hauptwand des Mittelsaales ein großes, reich staffirtes „Strandbild von Helgoland" mit bewegter See und schöner Luftstimmung; Rudolf Huber ist mit vorzüglichen Tierstücken, meist älteren Datums vertreten; Bernatzik hat seine poesievollen „Jahreszeiten" ausgestellt. Van Haanen, Probst und Rumpler sind mit ebenso charakteristischen wie wertvollen Arbeiten vertreten. Von Trentin begegnet uns ein reizendes „Weibliches Bildnis" in Pastell und von dem talentvollen Temple, der namentlich das moderne Salonleben mit Geist und Humor zu schildern versteht, hat sich ein fein pointirtes Bildchen „Angenehme Nachricht" eingestellt. Von A. Schönn, Schindler und Lichtenfels sind eine Reihe wohlbekannter, aber immer wieder gern gesehener Bilder ausgestellt. Heiteres Genre ist namentlich von den Münchenern zu verzeichnen; darunter ein lebensvolles, frisches Bildchen von L. Blume-Siebert „Das Porträt", und einige anmutige „Dirndln" von E. Rau. P. Böhms „Zigeunerhütte" ist in seinem farbenkräftigen Vortrag mit Pettenkofen zu verwechseln. Als sonderbar grusliches Traumgebilde, in die Malerei übersetzt, erscheint die „Heil. Elisabeth auf ihrer Wanderung"

von Gabr. Max, und nicht minder sonderbar ist Romako's „Madonna mit dem Jesukinde". Der unglückliche Künstler ist einst mit diesem Bilde auf die Irrwege seiner Kunst geraten, und trefflich bleibt die Bemerkung Pius' IX., als er in der Ausstellung in Rom des Bildes ansichtig wurde, daß er noch nie eine so unvorsichtige Madonna gesehen habe, die ihr Kind an einen Abgrund setzt und sich im Hintergrunde frommen Betrachtungen überläßt. Unter den Landschaften ragen noch gute Bilder von Andr. Achenbach, Wenglein, Zettel und Munthe hervor. Unter den schlichten europäischen Motiven leuchtet wie eine bengalische Feuerrakete Hildebrandts koloristisches Effektstück „Das Fort Loorok auf Madura" auf. Im historischen Genre sind respektable Arbeiten von Gelli, Stelmach, Karl Hoff und Bakalowitz vorhanden. Wenn wir noch Pausingers Kartons zur Orientreise des Kronprinzen Rudolf und zahlreiche Hochwildbilder, sowie Hinterholzers gelungene Veduten aus der Umgebung Salzburgs erwähnen, so mögen diese Andeutungen genügen, daß die diesjährige Ausstellung, die übrigens auch recht geschmackvoll angeordnet ist, die vollste Anerkennung verdient.

Im übrigen ist aus Salzburg zu berichten, daß die Baulust in fortdauernder Steigerung begriffen ist. Der Abschluß der großen Faber-Häuser gegen den Kapuzinerberg hin mit zwölf großen Zinshäusern durch Wiener Unternehmer hatte zur Folge, daß in dem schönen Nelböck-Bezirk eine ganze Reihe von Villen in Angriff genommen wurde, wodurch dieses Viertel nunmehr zum vornehmsten an der Stadtperipherie sich gestalten wird. Dieselbe bauliche Regsamkeit ist im Westen der Stadt gegen Marglan hin zu verzeichnen, wo seit kurzem ganze Straßenzüge kleiner und größerer Landhäuser neu entstanden sind; daß dazwischen ringsum ganz unvermerkt auch staatlich klösterliche Bauten aus dem Boden hervorwachsen, gehört zur Signatur des Salzburger Gaues. Von den größeren Salzburger Denkmälern wird gegenwärtig die Kollegienkirche, das Werk Fischers, einer umfassenden Restauration unterzogen, und im Dom werden die schadhaften Fresken des Hauptschiffes neu gemalt. Die Restauration des Mausoleums Wolf Dietrichs im Sebastiansfriedhof ist zu Ende geführt, und die schöne Renaissancehalle mit ihrer Majolikatäfelung und dem reichen Goldschmuck gewährt nun wieder einen ebenso prunkvollen wie harmonischen Anblick. Auch die Besucher des Mirabellgartens finden heuer manche Überraschung. Die schönen Balustraden mit ihren phantastischen Vasen und der übrige figürliche Schmuck des Gartens wurden gründlich gescheuert und erneuert und das vielfach überwuchernde Baumwerk auf das richtige Maß zugestutzt, wodurch die Gesamtanlage des Gartens nun wieder in schönen Perspektiven zu Tage liegt. In derselben wohlthätigen Weise hat des Gärtners Säge in den übrigen Park- und Kaianlagen und am Mönchsberge gewaltet; das unvergleichliche Stadtbild kann jetzt von allen Seiten in künstlerisch zugemessener Umrahmung genossen werden. Bei dieser Thätigkeit in Bezug auf Verschönerung und künstlerische Ausstattung der Stadt muß nur mit einigem Bangen dem eben in Bau begriffenen elektrischen Aufzug auf den Mönchsberg entgegen gesehen werden, der in der Nähe des Neuthores mit seiner Eiffelturmkonstruktion die Steinwand emporkletternd ein nichts weniger als malerisches Motiv abgeben wird.

J. L.

Neue photographische Aufnahmen der Gebrüder Alinari.

Diese wohlbekannte Firma, welche in ihrem Bereich ohne Bedenken als die thätigste und die weitumfassendste in ganz Italien zu bezeichnen ist, hat schon wieder seit dem vorigen Jahre eine beträchtliche Anzahl von neuen erwünschten photographischen Aufnahmen aus mehreren italienischen Städten, hauptsächlich aus Florenz und Rom, in einem Anhange zu den früheren Katalogen ankündigen und bereits erscheinen lassen. — Sehen wir nach, was erstens hinsichtlich der Architektur und der Skulptur geschehen, so werden wir manches bemerken, was bis jetzt noch nicht aufgenommen worden war und für spezielle Betrachtungen und Studien viel Nutzen und Interesse gewähren kann. So für die Verehrer Brunelleschi's verschiedene Detailaufnahmen von der Kuppel des Domes (dazu auch mehreres von der Porta della Mandorla) und die Ansicht des Palazzo Quaratesi. Von Michelangelo verschiedenes, vornehmlich etliche Teile des Inneren der Gräberkapelle in S. Lorenzo, worunter die zwei musterhaften marmornen Kandelabergestelle an den Seiten des Altares wohl zum erstenmal erscheinen. Von den sonstigen Photographien nach Palästen, Thoren, Anlagen in Florenz und Umgegend wollen wir der Kürze halber absehen.

Noch eingehender hat die genannte Firma ihre Sache in Rom betrieben; die Weltstadt ist nach ihren verschiedenen Richtungen hin aufgenommen worden. Ich hebe vornehmlich die Aufnahmen der älteren Kirchen und ihrer zahlreichen Denkmäler hervor, die der Cosmaten, von Mino da Fiesole, Donatello, Pollaiuolo, von dem Mailänder Andrea Bregno, von Michelangelo, della Porta, Bernini 2c. Hierzu gehört das höchst interessante und dank der Nachweisung von Prof. Schmarsow seit kurzem wiedererkannte

Tabernakel von Donatello in der Capella de' Beneficiati, sowie der Grabstein von Giov. Crivelli in Ara Coeli von demselben, die zwei reichen bronzenen Grabmäler der Päpste von Pollaiuolo in S. Peter, welche wegen ihrer Aufstellung dem Photographen keine geringen Schwierigkeiten bereiten mußten. Ferner eine erhebliche Anzahl von Palästen und Villen mit ihren Schätzen.

Auch aus dem Gebiete der Malerei muß mehreres erwähnt werden, was bis jetzt noch nicht erschienen war. So in Florenz in der Gal. Corsini das aus dem fürstlichen Hause Barberini in Rom stammende (allerdings ziemlich mitgenommene) Gemälde des Gekreuzigten von Antonello da Messina, in welchem die Landschaft ähnlich wie in dem Bilde der Antwerpener Galerie auf die Meerenge von Messina sich zu beziehen scheint.

In den öffentlichen Galerien, der Akademie, des Palazzo Pitti, der Uffizien sind im Jahre 1888 vornehmlich Detailaufnahmen vorgenommen worden nach den gefeiertsten Gemälden. Hier soll aber ganz besonders gerühmt werden, daß Alinari nunmehr in den genannten Galerien eine neue Arbeit unternommen hat, welche den ernsteren Studien nach den alten Meistern in höchst erwünschter Weise entgegenkommt: es handelt sich nämlich um eine Wiederaufnahme der weltbekannten Kunstwerke mit grundsätzlichem Ausschluß der Retuschen in den Clichés, wodurch bis jetzt gar zu oft das originelle Gepräge der Werke abgeschwächt oder ganz entstellt wurde. Wie wir aus einigen bereits errungenen Resultaten wahrgenommen, ist in dieser Hinsicht ein bedeutender Fortschritt gemacht worden, so daß man sich fortan an den Gedanken gewöhnen darf, sogar die Maler der koloristischen Richtungen, wie die Venetianer, die Florentiner aus dem 16. Jahrhundert u. s. w., auch in der Ferne mittelst der neuen Photographien sich klar wieder ins Gedächtnis rufen zu können.

Unter den im verflossenen Jahre in Rom aufgenommenen Werken der Malerei mögen folgende hervorgehoben werden: In der Sakristei der Domherren von St. Peter Melozzo's berühmte Freskenbruchstücke aus Santi Apostoli, von denen sich noch bis vor ganz kurzer Zeit die Kunstliebhaber vergebens Photographien nach den Originalen gewünscht hatten. Aus der Kirche della Pace die beiden interessanten Fresken von Baldassare Peruzzi (das größere leider sehr entstellt durch schlechte Restauration) und Raffaels Sibyllen, samt Details. Endlich manche Gemälde in den Galerien: wie z. B. die Danaë von Correggio, Titians himmlische und irdische Liebe, Dominichino's Jagd der Diana bei Borghese, Crivelli's Madonna im Lateranschen Palast, Raffaels Loggien und Stanzen in zahlreichen Aufnahmen, wobei ebenso die Gesamtansichten als einzelne Teile berücksichtigt worden; dann aber die berühmtesten Mosaiken aus den mittelalterlichen Basiliken, verschiedenes nach den Fresken des lieblichen Filippino Lippi in der Cappella Caraffa aus S. Maria sopra Minerva; in der vatikanischen Bibliothek die bekannte antike Aldobrandinische Hochzeit u. a. m. G. F.

Die Sammlung Toman in Prag.

Wir glauben uns den Dank der Kunstfreunde zu verdienen, wenn wir sie auf eine Sammlung alter Gemälde aufmerksam machen, welche zu den Sehenswürdigkeiten der Stadt Prag gehört. Dr. Hugo Toman, dem Leser der Zeitschrift wohlbekannt, ist dank zwanzigjährigen Sammeleifers der glückliche Besitzer von ungefähr 100 Gemälden, deren jedes dem künstlerischen Geschmacke und der Kennerschaft des Eigentümers zur Ehre gereicht. Da ein im Jahre 1883 erschienener Katalog der Sammlung heute bereits vielfach überholt ist, auch der Besitzstand mannigfache Bereicherungen erfuhr, wollen wir die interessantesten Gemälde in Kürze Revue passiren lassen.

Die größere Hälfte gehört der niederländischen Schule an. Aus dem 16. Jahrhundert erwähnen wir ein vorzügliches, miniaturartig ausgeführtes Selbstporträt von Antonis Mor; eine Kreuzigung, von Pedro Campagna, ein Unikum, mit der vlämischen Bezeichnung Petrus Kempener (Repert. f. Kunst IX, S. 453), und eine Kreuzigung mit prächtiger Landschaft, ein dem Waagenschen Jan Mostaert verwandtes Bild.

Von den späteren Niederländern fesselt besonders das Bildnis einer jungen Dame mit Spitzenhalskrause, welche in Auffassung und Kostüm an Moreelze erinnert; das Bild ist durch außerordentliche Lebendigkeit und besondere Meisterschaft der Durchführung bemerkenswert. Man hat vor ihm den Namen Cornelis de Vos, ja selbst den des jungen Rembrandt ausgesprochen. Dann ein bedeutendes Stillleben im Rembrandtschen Goldton von Jan David de Heem, aus seiner mittleren Zeit (Repert. f. K. XI, S. 132); ein Tierstück von Adrien van de Velde, und eine Musikgesellschaft aus der späteren Periode Jan Miense Molenaers; die beiden letzten Bilder stammen aus der fürstl. Rohanschen Sammlung. Neben zwei niedlichen Landschaften mit einer an Ostade erinnernden Staffage von dem äußerst seltenen Gillis de Winter nennen wir ein größeres Bild, eine Familie im Parke vorstellend, bezeichnet: Jan Weenix, wahrscheinlich des Künstlers eigene Familie. Ein ähnliches Bild besaß die unlängst zum Verkauf gelangte Sammlung

des Geheimrats Zschille in Dresden als Netscher. Es erinnert allerdings in seinen feinen Tönen und der außerordentlichen Zartheit der Ausführung an diesen Meister. Von der Hand des Jan Weenix sind nur noch drei ähnliche Familienbilder nachweisbar.

Wir erwähnen vorübergehend Gemälde von Dirk van Bergen, Berchem, Brakenburg, Brekelenkam, Jan van der Meer von Haarlem d. ä., Claes Molenaer, Salom. Ruysdael, Hendrik Schook, D. Valkenburg, Vertanghen u. a., dann ein lebensgroßes meisterhaftes Bildnis eines jüngeren Mannes in schwarzer Kleidung von unbekannter Hand, welches man Ter burg oder einem spanischen Porträtisten zuweisen möchte.

Kunsthistorisch interessant ist eine große, brillante, vollbezeichnete Landschaft, von Jakob Salomonsz Ruysdael, diesem erst kürzlich als Neffen des großen Ruysdael nachgewiesenen Meister; das Bild ist bereits mehrfach von Abr. Bredius auch in dieser Zeitschrift (20, 507) als ein Hauptbild des Meisters erwähnt. Dr. Toman hat das auf einen Hobbema gefälschte und über die Hälfte mit anderen Motiven übermalte Bild von den Übermalungen befreit und als ganz wohlerhaltenes Werk für die Kunstgeschichte gerettet.

Von vlämischen Meistern erwähnen wir einen unbekannten Schlachtenmaler aus dem ersten oder zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts, von dessen Hand auch eine, allerdings nur fraglich, dem Simon de Vos zugeschriebene Jagd in Schleißheim (Nr. 357) herrührt.

Eine kleine Perle der Sammlung ist ein Jan Brueghel (Sammetbrueghel), Adam und Eva im Paradiese. Auf dem spannbreiten Bildchen erscheinen etwa 50 verschiedenartige Tiere emailartig, äußerst fein ausgeführt.

Ein großes Fruchtstück, bezeichnet und datirt 1656, von dem seltenen Willem Gabron, bildet das Gegenstück zu einem brillanten Blumenstück von Daniel Seghers. Gabron zeigt sich ganz italienisch in Gegenstand und Behandlung, doch ist in Farbe und Helldunkel der Niederländer zu erkennen.

Zwischen älteren und jüngeren vlämischen Landschaften kommt ein großer Jacques d'Arthois mit reichem Mittel- und Hintergrunde vor. Wir nennen auch noch eine feine klare Marine (bezeichnet) von Bonaventura Peeters d. ä.

Ferner sind Geldorp, Gortzius, Spranger, Thielen, Huysmans, Breydel, Lambrecht u. a. vertreten. Ein kleines Bildnis eines jungen Mannes vom Jahre 1639 ist eines Gonzales Coques würdig; fein und doch breit ausgeführt, erscheint es wie ein van Dyck en miniature.

Von den in der Sammlung befindlichen Präraffaelisten heben wir ein kleines Bildchen heraus, Christus im Grabe, welches sicher von einem großen Meister herrührt; leider ist es nur ein Bruchstück eines großen Gemäldes, offenbar umbrischer Provenienz.

Von späteren Italienern erwähnen wir ein Doppelbildnis, Mann und Frau, von einem der Bassano, und ein Rundbild, Mars und Venus mit Amoretten, von Giambattista Tiepolo.

Eine Zierde der Sammlung ist eine „Ruhe auf der Flucht" in schöner Landschaft von Domenichino. Das Christkind wird von zahlreichen Putten bedient. Einige steigen auf einen Apfelbaum, andere ziehen die Frucht der Palme in den Bereich des Kindes, wieder andere schöpfen Wasser oder sehen neugierig dem Vorgange zu.

Eine Reihe von Skizzen bekannter und unbekannter Maler der Barockzeit, Altomonte, Daniel Gran, Sebastiano Ricci u. a. bildet den Abschluß der Sammlung.

Schließlich erwähnen wir noch einer kleinen, in duftigen, feingefühlten Lichtton gehüllten Landschaft. Sie stellt ein felsiges Flußthal mit Mühle und Wasserfall, links einen jähen Felsen mit Ruine, im Hintergrunde Berge dar und ist von Claude Gelée. Es ist ein Jugendbild des Meisters, welches sich in allen Details an die Nr. 220 und 224 im Louvre anschließt. J. R.

Bücherschau.

Das Berliner Galeriewerk ist bis zur vierten Lieferung vorgeschritten. Die Hauptzierde dieses Heftes bildet die große Radirung von A. Krüger nach dem jugendlichen Selbstbildnis von Rembrandt vom Jahre 1634, ein Meisterwerk der Radirnadel, gleich vortrefflich in der charakteristischen Wiedergabe der Zeichnung wie im Schmelz der malerischen Behandlung und im zarten Helldunkel des Tones. Von demselben hochbegabten Radirer rühren auch zwei gelungene Textbilder zu derselben Lieferung nach A. v. Dyck her. Von den sonstigen Tafeln des Heftes heben wir noch das schöne Blatt von P. Halm nach der Madonna mit Engeln von Raffaellino del Garbo und die gediegene Radirung von J. M. Holzapfl nach den Puffspielern von D. Teniers d. j. hervor. Im Text der Lieferung behandelt Bode die Bilder des van Dyck und die der übrigen hervorragenden Historienmaler unter dem Einflusse des Rubens in der Berliner Galerie mit gewohnter Sachkenntnis.

Neue Kunstblätter und Bilderwerke.

x. — **Das allgemeine historische Porträtwerk** ist bis zur 105. Lieferung gediehen, welche Bildnisse hervorragender Naturforscher Kopernikus, Paracelsus, Leop. von Buch, des Philosophen Locke und des Philologen Bentley enthält. Die nächste Lieferung wird Kolumbus, Bernoulli, J. G. Fichte, K. Lachmann, F. Bopp, F. W. Bessel vorführen.

Todesfälle.

⊙ **Der Landschaftsmaler Professor Ferdinand Bellermann** ist am 11. August zu Berlin im 76. Lebensjahre gestorben, nachdem er noch in voller Frische des Geistes am 14. März seinen 75. Geburtstag gefeiert hatte. Ein Schüler von F. W. Schirmer, war er einer derjenigen Berliner Künstler, welche auf Anregung Alexander von Humboldts nach Südamerika gingen, um die Wunder der Tropenwelt

zu studiren und in landschaftlichen Bildern festzuhalten. Seine auf dieser Reise gesammelten Studien befinden sich gegenwärtig in der Berliner Nationalgalerie, welche auch eines seiner Hauptwerke, die „Guacharohöhle in den Cordilleren in Venezuela", besitzt. Später richtete er seine Studienreisen nach Italien und den nordischen Küstenländern, welchen er die Motive zu seinen zahlreichen Bildern entnahm, in denen sich die idealistische Naturauffassung und das Streben nach wirkungsvoller Sonnenbeleuchtung, die seinen Lehrer Schirmer kennzeichneten, als besondere Merkmale hervorheben. Seit 1866 war er Vorsteher der Landschaftsklasse an der Berliner Kunstakademie.

— tt. K. Keil †. Am 31. Juli 1889 starb Professor Karl Keil in Kiedrich im Rheingau; geboren in Wiesbaden 1838, begann er seine künstlerische Ausbildung unter dem nassauischen Hofbildhauer Hopfgarten in Biebrich, wurde 1857 in Berlin Schüler Drake's, machte eine Studienreise nach Antwerpen und in den folgenden Jahren nach Paris und Kopenhagen. 1865 beauftragte ihn der Erzherzog Stefan von Oesterreich mit der Ausführung von zwei kolossalen Herolden als Fackelträger am Hauptportale des Schlosses Schaumburg. Keils weitere Arbeiten sind: das 12 Meter lange Relief an der Westseite des Siegesdenkmals in Berlin (1871) mit der Darstellung des Feldzuges gegen Frankreich, das eherne Kriegsdenkmal in Bremen (1875), die kolossale Bronzestatue Kaiser Wilhelms I. in einer der Nischen des Hauptportales am Berliner Rathause und die Bronzestatue des Feldmarschalls Wrangel für Berlin (1880). Der Schwerpunkt der künstlerischen Begabung Keils lag in der Porträtplastik, in welcher er Schärfe und Energie des Ausdrucks mit vornehmer Formgebung verbunden hat.

— tt. H. Ritgen †. Am 31. Juli starb in Gießen 78 Jahre alt, Dr. Hugo von Ritgen, hessischer Geh. Baurat und seit 1834 Professor der Architektur und Kunstgeschichte an der hessischen Landesuniversität. Ritgens hervorragendste Arbeit ist die Wiederherstellung der Wartburg, welche ihm zur Lebensaufgabe wurde. Sein Grundsatz war, das historisch gewordene Bauwerk als solches in seiner Erscheinung zu erhalten, einzelne Teile nur dann zu beseitigen, wenn sie ältere und bessere verdeckten. In Moritz von Schwind, sowie in dem Dekorationsmaler Welter aus Köln fand Ritgen für seine Thätigkeit auf der Wartburg treffliche Künstler. Auch eine Reihe anderer Burgen und Schlösser, wie das um 1200 gegründete und aus verschiedenen späteren Zeiten stammende Schloß des Grafen Gied in Thurnau bei Kulmbach, der Rittersaal der Burg Reifenstein bei Sterzing in Tirol und die Burg Gleiberg von 1515 in Oberhessen bei Gießen, wurden durch Ritgen restaurirt und er fertigte auch einen Plan zur Wiederherstellung von Schloß Eltz an der Mosel.

Preisverteilungen.

*˙. **Die Jury für die erste Münchener Jahresausstellung im Glaspalaste** hat folgende Auszeichnungen zuerkannt: Die goldene Medaille erster Klasse den Malern Dagnan-Bouveret, Paris, für das Bild: „Ein Ablaßtag in der Bretagne. Albert Keller, Professor, München für das Bild: „Porträt der Frau v. K. Willem Maris, Ryswyk bei Haag, für das Bild: Am Flußufer. Karl Marr, München, für das Bild: Die Flagellanten. Fritz v. Uhde, Professor, für das Bild: „Lasset die Kindlein zu mir kommen." Die goldene Medaille zweiter Klasse den Malern A. G. Binet, Paris, für das Bild: „Das Liebespaar." F. J. du Chattel, Haag, für das Bild: „Dämmerung." G. Pierre Dieterle, Paris, für das Bild: „Sonnenuntergang an der Küste von Criqueboeuf." E. A. Duez, Paris, für das Bild: „Im Sommer." Viggo Johansen, Kopenhagen, für das Bild: „Zu Hause." Eugène Joors, Antwerpen, für das Bild: „Vorbereitungen zur Bowle." Bened. Knuepfer, Rom, für das Bild: „Bewegtes Meer." Adr. Le Mayeur, Boitsfort bei Brüssel, für das Bild: Zur Flutzeit." J. A. Meunier, Neuilly s. Seine für das Bild: „Algerische Frauen." Alb. Neuhuys, Scheveningen, für das Bild: „Frühling." Otto Reininger, Stuttgart, für das Bild: „Abend." Franz Stuck, München, für das Bild: „Der Wächter des Paradieses." Wilh. Truebner, München, für das Bild: „Kartoffelfeld." Wilh. Volz, München, für das Bild: „Maria." — Den Bildhauern: Ringel d'Illzach, Paris, für einen Rahmen mit neun Medaillons. Viktor Tilgner, Wien. Jos. Uphues, Berlin, für eine Bronzefigur: „Bogenschütz". Fritz Zadow, Charlottenburg, für eine Bronzestatuette: „Ein Wurf". Den Architekten: Max Salzmann, Bremen, für den Entwurf für Wiederherstellung des St. Petridomes zu Bremen. Heinr. Freih. v. Schmidt, München, für den Entwurf: „Die St. Katharinenkirche in Oppenheim". Dem Radirer Nic. de los Rios, Paris, für eine Radirung nach C. S. Pearce: „Fischerin".

Vereine und Gesellschaften.

— v. **Aus Düsseldorf.** Der Kunstverein für Rheinland und Westfalen hielt am 5. August seine diesjährige Generalversammlung ab. Aus dem Berichte des Vorsitzenden heben wir hervor, daß der Verein über ein Vermögen von 95000 M. verfügt. Für die Verlosung waren für 35710 M. Kunstwerke angekauft. Das Nietenblatt, welches Professor Forberg nach dem im Leipziger Museum befindlichen Gemälde Wilhelm Sohns „Beim Rechtsanwalt" gestochen hat, ist im Druck und kommt demnächst zur Versendung. — Der von Weimar hierher übergesiedelte Professor W. Zimmer hat ein großes Figurenbild „Fischerberatung auf Mönchgut (Rügen)" vollendet, welches, für die akademische Ausstellung in Dresden bestimmt, für einige Tage hier in der Kunsthalle zur Anschauung gebracht ist und großes Interesse findet. Von hervorragenden, für die Berliner Ausstellung bestimmten Bildern, welche in den letzten Tagen noch kurze Zeit zur Ausstellung kamen, sind eine große Marine von Professor Eugen Dücker, ein Genrebild von Professor Hugo Crola, ein großes Tierstück von Chr. Kröner und ein schönes Damenbildnis von Karl Sohn von besonderem Interesse gewesen. — Der „Malkasten" beging am 6. August in besonders glänzender Weise sein vierzigjähriges Stiftungsfest.

Sammlungen und Ausstellungen.

⊙ **Für die akademische Kunstausstellung in Berlin** sind etwa 1800 Kunstwerke angemeldet worden, von denen jedoch nur gegen 1300 aus Rücksichten auf den Raum Aufnahme finden dürften. — Von seiten der Akademie ist der frühere Geschäftsführer des Vereins Berliner Künstler O. Winkler mit der Geschäftsleitung beauftragt worden. An seine Stelle ist vom Verein Berliner Künstler P. Jobelmann gesetzt worden.

— tt. **Das Germanische Museum in Nürnberg** hat mit der bereits erwähnten fürstlich Sulkowski'schen Sammlung auf Schloß Feistritz in Niederösterreich durch deren Ankauf im Betrage von 200000 Mark eine großartige Erwerbung gemacht. Den hervorragendsten Teil dieser Sammlung bilden seltene kostbare Waffen und Rüstungen aus der ehemaligen Reichsstadt Nürnberg.

Denkmäler.

*˙. **Das Komitee für Errichtung eines Kaiser- und Kriegerdenkmals in Stettin** hat mit dem Bildhauer Hilgers in Charlottenburg einen Vertrag dahin abgeschlossen, daß die Vollendung des Denkmals innerhalb von fünf Jahren zu erfolgen hat. Den Untergrund richtet die Stadt her, während der Künstler die Aufstellung des Denkmals für eigene Rechnung und Gefahr übernimmt, wofür ihm außer der kontraktlichen Summe von 220000 M. noch 7000 M. bewilligt worden sind.

— tt. **Karlsruhe.** Das von den Hinterbliebenen Viktor von Scheffels dem Dichter bestimmte Grabdenkmal wird demnächst auf dem hiesigen Friedhofe zur Aufstellung gelangen. Der Entwurf rührt von Baudirektor Prof. Dr. Josef Durm her und besteht aus einem Syenitaufbau, in den die Marmorteile eingelassen werden. Ein Giebel bildet den oberen Abschluß, die Voluten desselben, von Erz hergestellt, werden von einer Mohnblume, dem Zeichen des Schlummers, gekrönt. Der Hauptschmuck besteht in einer Lyra, die der Verewigte so hellen und fröhlichen Klanges vernehmen zu lassen verstand. Hinter der Lyra breiten sich drei Cycaswedel aus, dazwischen ein Epheu- und ein Eichenkranz, am Fuße der Lyra hängt der Lorbeerkranz nieder. Eine Taube, die geflogen kommt, um den Oelzweig auf dem Grabe des Ver-

ewigten niederzulegen, vermittelt den Uebergang zum Porträtmedaillon, welches Bildhauer Adolf Heer, Professor an der Großherzogl. Kunstgewerbeschule hierselbst, mit bekannter Meisterschaft modellirt; es stellt den Dichter in reiferen Jahren treffend dar. Zur Rechten und Linken des Grabmales sind Kandelaber mit Opferschalen angeordnet; sämtliche Erzgußarbeiten wurden nach Heers Modellen durch die bekannte Anstalt für Bronzegießerei von P. Stotz in Stuttgart zur Ausführung gebracht.

Vermischte Nachrichten.

= tt. **Alte Wandgemälde.** Die Synagoge in Ober-Grombach bei Bruchsal, welche die alte Pfarrkirche war, ging vor kurzem in den Besitz des Oberschloßhauptmanns von Bohlen Halbach in Karlsruhe über. Derselbe wollte sie restauriren lassen und man fand beim Abkratzen der Innenmauern unter der Tünche alte Wandgemälde; das größte Bild ist das Weltgericht und dürfte aus dem Ende des 14. oder dem Anfange des 15. Jahrhunderts stammen, da die Kleidung ähnlich derjenigen, welche in Ulrich von Richentals Konstanzer Konzilchronik dargestellt ist. Die Fürstbischöfe von Speier hatten in Ober-Grombach ihre Burg, bewohnten dieselbe hier und da und machten die Kirche zu ihrer Schloßkapelle.

Hinsichtlich der Ausfuhr von Altertümern aus Cypern hat der englische Staatssekretär der Kolonien erklärt, die englische Regierung habe beschlossen, Erlaubnisscheine zur Ausfuhr an Privatleute ferner nicht zu geben, wohl aber an Institute, wie das Cypern-Museum, das British-Museum und Berliner Museum.

Die Generalverwaltung der königl. Museen in Berlin hat folgende Bekanntmachung erlassen: „Noch immer kommt häufig der Fall vor, daß Funde von Münzen und anderen der Erhaltung werten Altertümern gleich nach ihrer Auffindung an die nächsten Unterhändler verkauft und zerstreut werden, wodurch sie in den meisten Fällen nicht nur den öffentlichen Sammlungen entgehen, sondern auch der wissenschaftlichen Verwertung für die vaterländische Geschichte und Altertumskunde entzogen werden. Es werden daher die Finder ersucht, von jedem Funde alsbald den königlichen Museen Anzeige zu machen, auch in geeigneten Fällen den Fund mit einzusenden. Die Mitteilung oder Sendung ist, wenn es sich um vorgeschichtliche vaterländische Altertümer handelt, an das königl. Museum für Völkerkunde (Prähistorische Abteilung), Berlin SW., Königgrätzer Straße 120, in anderen Fällen an die Generalverwaltung der königlichen Museen, Berlin C., zu richten. Falls sich die Gegenstände zur Erwerbung für die königlichen Museen eignen, wird bei Funden von Metallgegenständen nicht nur der volle Metallwert, sondern in jedem Falle ein der Bedeutung und Seltenheit der Gegenstände entsprechender Preis dafür ausgezahlt werden. Sollten die Finder es vorziehen, den Fund einer öffentlichen Sammlung der Provinz zu überweisen, so ist doch der allgemeinen Uebersicht wegen eine Mitteilung hierher erwünscht. Auch wird in jedem Falle bei gleichzeitigem Interesse anderer öffentlicher Sammlungen die Generalverwaltung es sich angelegen sein lassen, mit der Verwaltung derselben eine den Zielen der beiderseitigen Sammlungen entsprechende Einigung herbeiführen. Diese Bekanntmachung tritt an Stelle der denselben Gegenstand betreffenden Veröffentlichung des Generaldirektors der Museen vom 8. April 1885."

= **Zum Wettbewerb um das Grimm-Denkmal in Hanau** teilen wir nachträglich die in der Sitzung des Großen Grimm-Komitee's vom 1. Juli gefaßten Beschlüsse dem genauen Wortlaute nach mit: Beschluß I lautet: Daß der mit dem ersten Preis gekrönte Entwurf des Herrn Professor Wiese nicht zur Ausführung zu bringen ist. (Mit 30 gegen 14 Stimmen.) Beschluß II lautet: Daß mit Herrn Professor Wiese darüber in Unterhandlung zu treten ist, ob er ein neues Modell, unentgeltlich innerhalb vier Monaten entwerfen und dem Komitee vorstellen wolle, ohne daß deswegen dem Komitee die Freiheit beschränkt werde, die Ausführung des Denkmals auch einem anderen Künstler übertragen zu dürfen. (Mit 22 gegen 21 Stimmen.) Ueber den Antrag des technischen Ausschusses, die Ausführung des Denkmals Herrn Professor Eberle nach seiner Modellskizze zu übertragen, wurde die Abstimmung noch ausgesetzt. Herr Professor Wiese hat sich inzwischen auch bereit erklärt, ein neues Modell zu entwerfen, aber unter Bedingungen, über deren Annahme zuvor die Entscheidung des Grimm-Komitee's herbeigeführt werden muß.

Ein Wort über den geschichtlichen Wert des sogen. Sächsischen Stammbuchs. Die Königl. öffentliche Bibliothek zu Dresden besitzt (Manuskript: R. 3) ein früher beim K. S. Hauptstaatsarchive aufbewahrt gewesenes „Sächsisches Stammbuch", enthaltend eine ziemliche Anzahl überaus geschickt gezeichneter und bunt gemalter Bilder sächsischer Fürsten und Fürstinnen bis herab auf die Mitte des 16. Jahrhunderts. Mit Unrecht ist die Arbeit Lukas Cranach d. ä. zugeschrieben worden. Das Stammbuch hat auch dem kürzlich erschienenen „Goldenen Buche" zur Vorlage gedient. Dasselbe enthält jedoch keine getreuen Porträts und verdient lediglich Beachtung als Kostümbuch. Ein Beispiel führe ich nur an, um zu belegen, wie wenig genau der Schöpfer der Bilder im Bilde gewesen ist. Er stellt nämlich u. a. den am 28. November 1545 geborenen und am 12. April 1546 gestorbenen Sohn des Herzogs Moritz, Albrecht, als etwa fünfjährigen, mit dem Schwerte umgürteten Prinzen dar. Diese Porträtsammlung stammt keineswegs, wie man auf Grund verschiedener eingedruckter Jahreszahlen gewöhnlich angenommen hat, aus dem Jahre 1532 [1]), sondern sie ist erst um 1548 entstanden. Als Beleg hierfür gebe ich nur an, daß der erst 1545 geborene Herzog Albrecht darin (war er gleich schon im ersten Lebensjahre gestorben) aufgenommen worden und Herzog August, welcher sich 1548 vermählte, ohne seine Gemahlin (für deren Bild ist neben Augusts Porträt Raum gelassen) dargestellt ist.

Dresden. **Theodor Distel.**

1) Man vergl. z. B. den Schweriner Gemäldekatalog bei Nr. 162 a. E. Gegen die Zeit von 1532 sprechen schon die mit Vollbärten dargestellten Gesichter der Herzoge Georg und Heinrich.

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler des Königreichs Sachsen. Auf Kosten der königl. Staatsregierung herausgegeben von Kgl. Sächs. Altertumsverein. XII. Heft: Amtshauptmannschaft Zwickau. 8⁰. 149 S. mit Textabbildungen und Beilagen. Dresden, Kommissionsverlag von C. C. Meinhold & Söhne. M. 6. —

Häuselmann, J., Studien und Ideen über Ursprung, Wesen und Stil des Ornaments. 2. verb. Aufl. 8⁰. 122 S. mit 80 Abbild. Zürich, Orell, Füssli & Co. M. 2. 80.

Häuselmann, J., Kleine Farbenlehre. 8⁰. 36 S. mit Farbentafel. Zürich, Orell, Füssli & Co. M. 1. 40.

Pietsch, Ludw., Erinnerung an die Klause (Künstlerheim im Berliner Landesausstellungspalast). 8⁰. 46 S. mit Abbild. Berlin, R. Bong. M. 1. —

Amman, Jost, Aigentliche Abbildung dess gantzen Gewerbs der Kauffmannschaft etc. (Neudruck nach den in der fürstlich Wallersteinschen Bibliothek in Maihingen aufbewahrten Originalholzstöcken.) 1 Blatt in Landkartenformat in Mappe. München, G. Hirths Verlag.

Kramer, Th. v. und Behrens, W., Ornamentale Fragmente für das Kunstgewerbe. Liefg. 7. 10 Blatt in Lithographie. Kassel, Th. Fischer. M. 4. —

Müller-Walde, Dr. Paul, Leonardo da Vinci. 2. Liefg. 71 S. Fol. mit Abbild. München, G. Hirths Verlag. Subkriptionspr. M. 5. —

Lübke, W., Geschichte der deutschen Kunst von den frühesten Zeiten bis zur Gegenwart. 11.—13. Lieferung. Stuttgart, Ebner & Seubert. à M. 1.

Hirth, Georg und Muther, Richard, Meisterholzschnitte aus vier Jahrhunderten. 5. Lieferung. München, G. Hirths Verlag.

Zeitschriften.

Allgemeine Kunstchronik. Nr. 15 u. 16.
Das Aeussere des naturhistorischen Hofmuseums. Von Dr. A. Nossig. (Mit Abbild.) — Die Jahresausstellung in München. Von Gerhard Ramberg. — Das Innere des naturhistor. Hofmuseums. Von Dr. A. Nossig. (Mit Abbild.) — Raffael im Lichte Minghetti's. Von Dr. E. Münz. — Kunstbeilage: Kind und Krebs. Originalradierung von R. Weyr.

Anzeiger für schweizerische Altertumskunde. Nr. 3.
Mosaik von Oberweningen. Von H. Blümner. (Mit Abbild.) — Glasmalerei und Glasgemälde von Zofingen. Von B. Reber.

Archivio storico dell' arte. 1889. Nr. 2—4.
Pittura di maestri italiani nelle Gallerie minori di Germania. Von H. Thode. (Mit 2 Illustr.) — Il Palazzo di Pio IV in Milano. Von L. Beltrami. (Mit 5 Illustr.) — Il presunto Stefano da Ferrara della Pinacoteca di Brera in Milano. Von G. Frizzoni. (Mit Illustr.) — Del luogo di nascita di Leone Leoni e del monumento mediceo da lui eseguito. Von C. dell'Acqua. (Mit Illustr.) — Nuovi documenti: Fra Mattia della Robbia. Von D. Gnoli. (Mit 2 Illustr.) — Ercole de'Roberti fa cartoni per le nuove pitture della delizia di Belriguardo. Von A. Venturi. — Guglielmo del Magro, miniatore, minia per Cecilia Gonzaga un ufficiolo; Amadio da Milano, orefice, ne orna la legatura. Von A. Venturi. — Ludovico Mazzolino pittore della chiesa di Santa Maria degli Angioli in Ferrara. Von A. Venturi. — Il gruppo del Laocoonte e Raffaello. Von A. Venturi. (Mit 12 Illustr.) — Vicende del duomo di Milano e della sua facciata. Von G. Carotti. — Luca della Robbia ed i suoi precursori in Firenze. Von W. Bode. (Mit 6 Illustr.) — Di una delle più antiche copie del Cenacolo di Leonardo da Vinci. Von G. Frizzoni. — Nuovo accesso alla piazza di San Pietro in Roma. Von D. Gnoli. — Nuovi documenti: Documenti sul pittori Baciccia. Von F. Imparato. — Il testamento di Guido Mazzoni, detto il Paganino o il Modanino. Von A. Venturi. — Pitture nella Villa Madama di Gio. da Udine e Giulio Romano. Von A. Venturi. — Un disegno del Primaticcio e un altro del Serlio. Von A. Venturi. — Una lettera di Luigi Anichini. Von A. Venturi. — Raccomandazione a pro di Pietro Paolo, fratello di Nicolò dell'Abbate. Von A. Venturi.

Bayerische Gewerbezeitung. Nr. 14 u. 15.
Ludwig von Siegen, der Erfinder des Schabkunstverfahrens. Von Paul Seidel. (Mit Abbild.) — Die Hamburger Gewerbe- und Industrieausstellung.

Christliches Kunstblatt. No. 8.
Herzog Christoph von Württemberg. — Die Wiederherstellung der Katharinenkirche zu Oppenheim. Von W. Lübke. — Aus und zu der Geschichte der deutschen Malerei von H. Janitschek.

Chronik für vervielfältigende Kunst. Nr. 7.
Die graph. Künste im Pariser Salon. Von R. Graul. — Zur Datirung des Meisters L. Z. Von Max Lehrs. — William Sharp. Von Louis Fagan. — Dürer-Ausstellung zu Frankfurt a. M.

Die Kunst für Alle. Heft 21 u. 22.
Die erste Münchener Jahresausstellung 1889. III u. IV. Von Fr. Pecht. (Mit Abbild.) — Die Photographie in der modernen Kunst. Von K. Raupp. — Modelle. — Ein Novellenkranz III. Von Joh. Prolss. — Römerbrief von H. Barth. — Vollbilder: Die heil. Frauen am Kreuzweg. Von A. Delug. — Am Ufer der Yvette. Von R. M. du Malmont. — Die Taufe. Von J. Alcasar-Tejedor. — Torre del Greco. Von F. R. Unterberger. — Die Urkunde. Von Klaus Meyer. — Pietà. Von Hans Tichy. — Frühlingsstimmung. Von J. Wenglein. — Eia popeia! Von Géza Peske.

Gazette des Beaux-Arts. Nr. 386.
Exposition universelle. La peinture française. Von Paul Mantz. (Mit Abbild.) — Exposition rétrospective des dessins. 1789—89. Von Ph. de Chennevières. — Exposition rétrospective de l'art français au Trocadéro. Le moyen âge. Von E. Molinier. — L'ameublement. Von H. Havard. (Mit Abbild.) — L'orfévrerie. Von L. Falize. (Mit Abbild.) — Kunstbeilagen: La bénédiction des jeunes époux. Dagnan-Bouveret pinx., F. Milius sculp. — Jeune femme du temps de Louis XVI. E. Moitte del. Heliogravure.

L'Art. No. 605.
Exposition universelle de 1889. Les peintres du centenaire 1789—1889. VIII. Von A. Hustin. — La crise de l'architecture de l'avénement du fer. Von Ed. Champury. — Notes sur quelques artistes. — Un peintre français à Berlin. Von Antoine Pesne. (Mit Abbild.)

Mitteilungen der k. k. Centralkommission zur Erhaltung und Erforschung der kunst- und historischen Denkmäler. 1. und 2. Heft.
Die kaiserl. Erzgiesshütte und die Rotgiesser in Grätz. Von J. Wastler. I. — Beiträge zur Kenntnis älterer Wandmalereien in Tirol. Von P. Clemen. — Beiträge zur österr. Künstlergeschichte. Von J. Wussin und A. Ilg. — Die Grabungsergebnisse von Frögg-Felden im Jahre 1888. Von Hauser. (Mit Abbild.) — Kirche und Klostergebäude des Benediktinerstiftes Michaelbeuren. Von V. Berger. — Einige Grabdenkmäler des ehemal. Chorherrenstiftes Suben am Inn. Von C. Meindl. (Mit Abbild.) — Bauliche Ueberreste von Brigantium. Von S. Jenny. (Mit Abbild.)

Mitteilungen des k. k. Oesterreichischen Museums. Nr. 8.
Kunstgewerbliche Bestrebungen in Schweden. Von J. v. Falke. — Textile Hausindustrie in Oesterreich. Von A. Riegl.

Oud-Holland. 7. Jahrg. Aufl. 2.
Aanteekeningen omtrent eenige Dordrechtsche Schilders. Von G. H. Veth. XVII. Samuel van Hoogstraten. — Aanteekeningen van Mr. Hendrik Houmes op van Mander's Schilder-Boeck. Von E. W. Moes. — Bij de portretten van Isaak van der Vort en Magdalena Stockmans. Von Ch. M. Dozy. — Nog eens het regentenstuk van Johan van der Meer. Von S. Muller Fz.

Revue des arts décoratifs. Nr. 12.
L'art décoratif au musée de Cluny. Von A. Darcel. (Mit Abbild.) — Une nouvelle salle de moulages au musée des arts décoratifs. Von A. de Champeaux. (Mit Abbild.) — Les oeuvres décoratives de Barge. Kunstbeilagen: Cabinet en chêne lacustre. Von E. Gallé. — Vase en argent. Entworfen von Récipon, ausgeführt von Odiot. — Papier de tenture, décoré ton sur ton. Maison Follot. — Escalier monumental. Ausgeführt von Krieger, Damon u. Co. — Armoire de glace, ausgeführt von Sartioni. — Lit et commode en bois d'acajou et de citronier. Ausgeführt von Schmit. — Soupière d'un service en argent. Ausgeführt von Boin-Taburet. — Grandes vases et assiettes en grès. Entworfen und ausgeführt von A. Delaherche. — Joaillerie. Von Bapst u. Falize. — Seau à glace. Ausgeführt von Boin-Taburet. — Service de toilette. Ausgeführt von Boulenger u. Co.

The Magazine of Art. July 1889. Nr. 106.
The Barbizon school. Charles François Daubigny. II. Von D. C. Thomson. (Mit Abbild.) — On the printing of etchings. Von M. Menpes. (Mit Abbild.) — The high street of Oxford, and Brasenose College. Von T. G. Jackson. (Mit Abbild.) — The exhibition of the humorists in art. Von J. Grego. (Mit Abbild.) — G. Fuller Painter. Von Ch. de Kay. (Mit Abbild.) — Painters' weather. Von W. W. Fenn. — Pictures Jewish life.

Zeitschrift des bayerischen Kunstgewerbevereins. Nr. 7 u. 8.
Ueber Email. Von Prof. Dr. Haushofer. — Moderne Grabmäler. Von Dr. H. Graf. (Mit Abbild.) — Kunstbeilagen: Stoffmuster nach einem Bilde von Stephan Lochner. — Nippsachen. Entworfen und ausgeführt von A. Offterdinger. — Essig- und Oelgefäss. Entworfen und ausgeführt von F. v. Müller. — Entwurf zu einem Glasbild. — Rokokomöbel. Entworfen und ausgeführt von O. Fritzsche. — Schmiedeeiserner Thürklopfer. Entworfen von H. Graessel, ausgeführt von J. Krachlauer.

Zeitschrift für christliche Kunst. Heft 4 u. 5.
Johann von Crane und seine Stiftungen in der St. Ursulakirche zu Köln. Von J. J. Merlo. — Die Bildwerke auf dem Taufsteine in der Stiftskirche zu Fruhenhorst. Von W. Effmann. (Mit Abbild.) — Die Skulpturen an der St. Bonifatiuskirche, gen. „Marktkirche" zu Langensalza. Von G. Sommer. (Mit Abbild.) — Die Restaurirung von Kirchen betreffend. Von A. Reichensperger. — Romanische Altarleuchter. Evangelistensymbol in Silber gegossen. Von Schnütgen. — Kunstbeilage: Altkölnisches Gemälde im städtischen Museum zu Köln. Lichtdruck. — Zwei Flügelgemälde im städtischen Museum in Köln. Von Schnütgen. (Mit Abbild.) — Gotische Monstranz. Von Schnütgen. (Mit Abbild.)



Akademische Kunstausstellung.

Dresden 1889.

Im **Königl. Museum** (Zwinger). Eingang gegenüber dem früheren Hauptstaatsarchiv.

Eröffnung am 1. September. Schluss am 20. Oktober.

Zu **Ankäufen** von **Ölgemälden** stehen **47000 M.** aus der **Pröll-Heuer-Stiftung** zur Verfügung.

Für Kunstfreunde.

Der **erste Jahrgang** der **„Kunstberichte über den Verlag der Photographischen Gesellschaft in Berlin“**, mit 40 Illustrationen und einer Miniaturgravüre nach Professor Knaus' reizendem Bilde *„Die Künstlerin und ihr Modell“* versehen, bietet in anregender Form zahlreiche interessante Beiträge zur Kenntnis und zum Verständnis des Kunstlebens der Gegenwart. Broschirt durch jede Buchhandlung oder durch die Photographische Gesellschaft in Berlin gegen Einsendung von 1 Mark 50 Pfennigen in Freimarken zu beziehen.

Photographische Gesellschaft.
Berlin.

Kunsthandlung Hugo Grosser in Leipzig.
Vertretung und Musterlager von
Ad. Braun & Co., Phot. Anstalt in Dornach.

Demnächst erscheinen:

Die Baudenkmäler
im Kreise Hz. Lauenburg.

Von **R. Haupt** und **F. Weyßer.**

Preis (nur für Vorausbesteller) 3 Mark.

Um einen Prospektus zu erhalten, wende man sich an den Rechnungsführer des L. hist. V., Herrn Lehrer **Steffens** zu Mölln i. L.

Unentbehrlich für jeden Kunstgewerbebeflissenen
ist das bei E. A. Seemann in Leipzig erschienene:
Handbuch der Ornamentik
von Franz Sales **Meyer**. 38 Bogen mit über 3000 Abbildungen.
9 Mark, geb. 10 Mark 50 Pf.

Gemälde alter Meister.

Der Unterzeichnete kauft stets hervorragende Originale alter Meister, vorzüglich der niederländischen Schule, vermittelt aufs schnellste und sachverständigste den Verkauf einzelner Werke, wie kompl. Sammlungen und übernimmt Aufträge für alle grösseren Gemäldeauktionen des In- und Auslandes.

Berlin, W.,
Potsdamerstrasse 3. (17)
Josef Th. Schall.

Bei **E. A. Seemann** in Leipzig erschien und ist in jeder Buchhandlung zu haben:

Der Beruf der Jungfrau. Eine Mitgabe für Töchter bei ihrem Eintritt ins Leben. Von **H. Davidis.** Elfte Auflage. (1886.) Elegant geb. mit Goldschnitt. 3 M. 80 Pf.

Die Hausfrau. Anleitung zur selbständigen und sparsamen Führung von Stadt- und Landhaushaltungen. Von **H. Davidis.** 13, durchaus verbesserte Aufl. (1886.) geb. 4 M. 50 Pf; extra fein geb. 5 M. 50 Pf.

Der Name der durch viele treffliche Schriften allgemein bekannten Verfasserin **Henriette Davidis** macht jedes weitere Wort der Empfehlung überflüssig. Beide Bücher sind von sachverständiger Hand zum Teil **ganz neu** bearbeitet.

Neuer Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Beiträge zur Kunstgeschichte. Neue Folge.

Soeben erschienen:

No. 9. **Der Mitralis des Sicardus** nach seiner Bedeutung für die Ikonographie des Mittelalters von **P. Gerh. FICKER.** 78 S. 2 Mark.

No. 10. **Beiträge zur Geschichte der dekorativen Skulptur in den Niederlanden** während der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts von **Richard GRAUL.** 53 S. 2 Mark.

Vor kurzem erschien:

No. 8. **Studien über Jan van Scorel,** den Meister vom Tode Mariä von **Hugo TOMAN.** 52 S. mit sechs Tafeln, 2 Mark.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

[5. Auflage] **DER CICERONE.** [1884]

Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens von **Jacob Burckhardt.** Fünfte, verbesserte und vermehrte Auflage. Unter Mitwirkung von Fachgenossen besorgt von **Wilhelm Bode.** 3 Bände. broch. M. 13. 50.; geb. in Calico M. 15. 50.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers **E. A. Seemann.** — Druck von August Pries in Leipzig.

24. Jahrgang. 1888/89.

Kunstchronik

Nr. 43. 5. September.

Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

Herausgeber:

Carl v. Lützow und Arthur Pabst

Wien, Theresianumgasse 25. — Köln, Kaiser-Wilhelmsring 24.

Expedition:

Leipzig: E. A. Seemann, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. Kühl, Jägerstr. 73.

Die Kunstchronik erscheint von Oktober bis Ende Juni wöchentlich, im Juli, August und September nur aller 14 Tage und kostet in Verbindung mit dem Kunstgewerbeblatt halbjährlich 6 Mark, ohne dasselbe ganzjährlich 8 Mark. — Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

Nr. 44 der Kunstchronik erscheint am 19. September.

Die Franzosen auf der Münchener Ausstellung.

Die Franzosen sind da, Jung-München ist selig, seine Vorbilder prangen im Glaspalast. Wir können die Vertreter des malerischen Zolaismus dort um so besser studiren, als der Freilichtmalerei und dem eindruckhaschenden Naturalismus auch in der eigens gebildeten französischen Abteilung der breiteste und beste Platz angewiesen ist, so daß in der That die ganze Ausstellung wie eine Veranstaltung derer vom „neuen Stil“ oder, wie die Franzosen sagen, von der „neuen Formel“ erscheint.

Die religiöse Malerei ist gar nicht, die historische sehr schwach vertreten. Das beste hier ausgestellte Historienbild ist das von L. Le Blant „Aus dem Aufstand in der Bretagne“: ein Priester vereidigt die in hellen Haufen herbei geströmten Streiter aus dem Volke, eine geschickte, dramatisch bewegte, sehr ausdrucksvolle Komposition. Dagegen erscheinen die großen Bilder „Raymond VI. comte de Toulouse“ (1215) von Réné Ravaut und „Tempelherren vor dem geistlichen Gericht in Paris“ (nach Guillaume de Nougis' Chronik) von E. Lagien (Marseille) nur als Mittelgut. Und nun gar A. Blochs „Henri de la Roche Jaquelin!“ Links ruht lang ausgestreckt der tote Held auf dem Boden, neben ihm hebt ein Bauer das Grab aus, und im Hintergrunde zieht ein Trupp Bewaffneter ab, deren Führer zurückgeblieben ist und noch einmal umschaut. Nichts als eine leere, möglichst wörtliche Illustration zu Cretinau-Joly, Histoire de la Vendée militaire t. II, p. 140. Die erste beste Textstelle ebenso herausgreifen, wie jede beliebige Straßenscene, das nennen die Naturalisten komponiren. Künstlerische Gesetze erkennen sie nicht an, ihr Wesen ist die malerische Willkür.

Die ausgestellten Landschaften gehören durchweg der neuen Formel an, freilich in sehr verschiedener Abstufung. Einzelne, die schon bei Eröffnung der Ausstellung zur Stelle waren, sind bereits im ersten Berichte erwähnt. Lucien Simonnet vereint in „Le hameau de la Roquette (près les Andelys)“ naturwahre Stimmung (nach Sonnenuntergang) mit sorgfältiger Arbeit. Es ist noch etwas von der alten Schule darin. J. Desbrosses wirkt bei kühnem Vortrag durch großartige Perspektive und schöne Beleuchtung (Sonnenschein fällt durch zerrissene Wolken in ein weitgestrecktes Thal). Das Motiv ist aus dem Puy de Dôme. Auch P. Péraire's „L'étang du grand veneur à Morte fontaine“ bei Morgenstimmung ist eine recht bemerkenswerte Leistung gemäßigt naturalistischer Art. L. Auguin, der „Vallée du Clain (Poitou)“ und „Heide bei dem Kap Breton (Gascogne)“ ausgestellt hat, gehört zu den besten Impressionisten. Abend- bezw. Morgenstimmung einsamer Gebirgsgegenden hat hier trefflichen Ausdruck gefunden. Mit den Einzelheiten nimmt auch er es nicht genau, doch artet dies nicht in bloßes Haschen nach Wirkung, nicht in Dekorationskunststücke aus. Auch E. Isenbart zeigt sich in „Les pins du Cosker a

Bénodek (Finistère)" sowie in dem nur etwas zu breit gemalten „L'été" als einer der Meister, die mit feinen Lufttönen und Lichtreflexen bei trefflicher Perspektive eine poetische Wirkung zu erzielen wissen. Nicht unerwähnt dürfen schöne Marinen bleiben, Montenard, „Coup de mistral en Méditerranée", A. Morlon, „Landung eines Fischerbootes an der normannischen Küste", sowie ein ebenso realistisches wie sorgfältig gearbeitetes Bild von Aug. Flameng, das die „Reede von Bordeaux" mit vielen Schiffen in der Stimmung eines schwer bewölkten Himmels zeigt. Dasselbe steht mir höher als Luigi Loirs „Crue de la Seine", obwohl auch dies Bild die Vorzüge trefflicher Stimmung und sorgfältiger Arbeit verbindet. Der wolkenschwere Himmel, die hochgehende, lehmfarbene Seine, die in düsteres Grau gekleidete Stadt mit der in weiten Bogen über die trübe Flut gespannten Brücke, das Trostlose, das ein rechtes Regenwetter über die Landschaft breitet, das ist hier realistisch im besten Sinne dargestellt. Dagegen bewährt Jean Henri Zubers „Herbstwald", Motiv aus dem Walde von Fontainebleau, den Naralismus in seiner ganzen krankhaften Eigenart. Das Bild ist unglaublich flott und breit gemalt, so sehr, daß es in der Nähe gesehen, teilweis kaum aus der Untermalung herausgekommen und durchaus unfertig erscheint. Nicht die Spur von Durcharbeitung! Und dennoch! Auf zehn Schritt Entfernung wirklich ein Herbstwald, naturwahr und stimmungsvoll! Bleibt aber trotzdem Dekorationsmalerei, deren Wesen es ist, mit breiten Pinselstrichen und Klecksen, die in der Nähe weder Form noch Bedeutung zeigen, auf Entfernung zu wirken, eine optische Täuschung zu erzeugen. So wirkt auch Zuber. Stellt man sich vor, wie viel Studiren und Probiren erforderlich, bis der Maler es (oft nur für den einzelnen Fall) heraus hat, mit gewissen formlosen Pinselstrichen die gewünschte Fernwirkung zu erzielen, so kann man das Gesuchte und Studirte, die Manier in dieser anscheinend genialen Malweise nicht verkennen.

Die Porträtmalerei hat nur wenig ausgestellt. Jules Dubois-Menant erwähnte ich bereits im ersten Bericht. H. Fantin-Latour „Damenbildnis" und Gustave Courtois „Bildnis einer Marquise" (1. Medaille von 1888) geben reizvolle Erscheinung mit flottem und elegantem Pinsel, Louise Breslau dagegen ein „Porträt Bergliots" in der Malweise der neuen Formel und mit sehr unvorteilhaftem Ergebnis. Einige Bildnisse sind zugeich Sittenbilder, so das seltsame, aber virtuos gemalte Familienbild von Ch. Perrandeau „Die Trauerversammlung vor der Beerdigung", wohl auch „Les deux amies", von Leop. Durangel, zwei schöne Mädchen mit seelischem Ausdruck in einer weiten Landschaft am Fuße eines Monumentes, und endlich das originelle, naturalistische Damenbildnis von E. Duez, betitelt „Im Sommer", eine Dame mit rosigem Antlitz, in ein lichtgrünes Jackett gekleidet, vor einer Rosenhecke. Heißt diese Dame Rosa oder schmeichelt der Maler „Du bist wie eine Rose?" Vielleicht trifft beides zu. Das Bild hat die zweite Medaille erhalten, aber nach unserer Meinung mit Unrecht.

Die Sittenmalerei stellt auch in der französischen Kunst die zahlreichsten und besten Arbeiten. Die gleiche Erscheinung bemerken wir in der Ausstellung der anderen Nationen. Bedeutet dies nicht erst in diesem Jahre wahrnehmbare Zurücktreten höherer Aufgaben einen Rückschritt der Malerei, steht es in Zusammenhang mit der Ausbreitung des Naturalismus, mit der gesamten Zeitströmung? Die Zukunft wird es zeigen. Wir wollen zunächst die dem Realismus im älteren Sinne angehörigen Arbeiten betrachten. Freilich, nach manchen Berichten sollte man fast glauben, es gäbe in der französischen Kunst nur noch Naturalismus. In Wirklichkeit tritt uns aber auch dort eine altrealistische (zum Teil idealistische) und eine extrem-realistische oder naturalistische Richtung entgegen, zwischen denen sich manche Übergänge bewegen.

Einen besseren Platz als hoch über der Thüre hätte „Amor flagellatus" von J. J. Meynier verdient. Venus züchtigt Amor mit Rosen. Die Göttin der Liebe ist ein Prachtweib. Der Akt, der in seiner trefflichen Durchbildung für die etwas matte Farbe entschädigt, steht hoch über gewissen von den Naturalisten uns angepriesenen. Eine „Diana" von Ch. A. Coëssin de la Fosse zeichnet sich durch Anmut in der Haltung, zarte Modellirung bei reiner und schwungvoller Linienführung und schöne Farbe aus. Auch Henri Schlesingers „Moderne Venus", eine nackte Schöne im Pelzmantel, freie Nachahmung des bekannten Rubensschen Bildes, verdient alle Beachtung. Louis Priou zeigt uns spielende Satyrn und Nymphen. Auch dies geschickt komponirte Bild überragt in der Darstellung des Nackten und in der Farbe die naturalistischen Arbeiten, namentlich ist die Hauptgruppe, ein Satyr und drei an ihm herumturnende Satyrknäblein, trefflich durchgeführt. Neben diesen mythologischen Vorwürfen erscheinen viele im engeren Sinne sittenbildliche. G. Guay giebt mit viel Humor einen chokoladebraunen Mohren, der „in Abwesenheit des Herrn" Toilette macht. Ch. H. Michel stellt wandernde Musikanten dar, „Ein Trio", eine wunderhübsche Italienerin mit dem schwärmerischen Blick einer Mignon und zwei kleine Gefährten. Das Bild besitzt alle Vorzüge der italienischen Koloristen.

Auch G. Haquette „Sonntagsausflug" (einer Fischerfamilie im Kahn), W. Beauquesne „Verwundete Zuaven" und P. M. Beyle „Les femmes du Hourdel (Somme)", ein Strandbild, sind ansprechende, farbenschöne Arbeiten, ebenso F. A. Delobbe's poetische „Heimkehr vom Felde" und Alexis Douillards „Die Achtzigjährige". Energischeren Realismus, von dem zum Naturalismus nur noch ein Schritt ist, bekunden Honoré Umbricht „Das Kind der Vogesen" (!), ein mit Reisig aus dem Walde heimkehrender Knabe, und Jules Denneulin „Eine Lustfahrt". Dies durch frischen Humor ausgezeichnete Bild stellt Möwenjäger dar, die im Kahne seekrank werden. — Dazu kommen nun einige höchst nüchterne Werkstattbilder, wie J. Layraud „Forges de St. Chamond, fabrication d'un canon, la sortie du four", Aug. Truphème „Le travail manuel dans une école communale de Paris", und Ed. Danton „Un atelier des tourneurs" (Töpferwerkstatt). Die Krone der im besten Sinne realistischen Bilder ist das großartige „Embarquement de bestiaux" von Gaston Guignard. Das ist Realismus voll Kraft und Energie, aber ohne jede Übertreibung. Wir sehen eine prächtige Rinderherde auf einen Dampfer treiben, der bei einer am Ufer sich aufbauenden Stadt vor Anker liegt. Eigentlich ist die Leinwand (3,5—5 m) zu groß gewählt, aber die kühn und flott und doch sorgfältig gemalte, farbenschöne Arbeit ist von packender Naturwahrheit.

Bereits naturalistisch, wie wohl sehr dunkel in der Farbe gehalten, sind „Die Lumpensammler", lebensgroße, äußerst naturwahre Gestalten von Emil Lagier (Marseille). V. Prouve's „Enfer" nach Dante V) zeichnet sich durch treffliche Zeichnung des menschlichen Körpers in den schwierigsten Lagen aus, ist aber in der Farbe zu einförmig. Es steht auf der Grenze zwischen Realismus und Naturalismus.

Wir kommen nun zu sehr entschiedenen Naturalisten. Das Bild von P. Dagnan-Bouveret „Bretonnes au Pardon" hat schon in Paris die höchste Auszeichnung und auch hier die erste goldene Medaille erhalten. Eine Gruppe von sieben schwarz gekleideten Bäuerinnen, mit weißen Hauben und Kragen angethan, sitzt im Kreise beisammen im Grase und lauscht den Ablaßgebeten, welche eine vorliest. Eine solche Gruppe beim Lichte eines trüben Tages mit Verzicht auf Schatten darzustellen, ist schwierig. Die Aufgabe ist virtuos gelöst, die Gestalten treten scharf hervor, die bigotten Gesichter sind bei voller Beleuchtung gut modellirt. Dennoch bleibt unsere Teilnahme gering, der Vorwurf ist nicht malerisch, sogar langweilig. Ästhetisch noch tiefer steht das Bild von Binet „Amoureux" mit lebensgroßen Figuren. Sorgfältig ist jede künstlerische Veredelung vermieden. Zwei unverfälschte Proletarier, ein schmutziger, plumper Kerl mit ordinären Zügen und ein wenig ansprechenderes Weib, die sich hinter einem Zaun am Bach getroffen haben, stehen eng umschlungen und küssen sich. Diese Art Kuß, diese Umarmung ist rohe Sinnlichkeit, wie Zola sie in Druckerschwärze malt, und nur falsche Sentimentalität kann in dieser vielleicht mit dem photographischen Taschenapparat belauschten Heckenscene die „Liebe der Armen" sehen. Zeichnung und Farbe ist nicht ohne Verdienst, aber unbegreiflich bleibt die Auszeichnung dieses Bildes mit der zweiten goldenen Medaille dennoch. J. A. Mueniers „Femmes d'Alger sur les terrasses" sind ebenso nichtssagend wie unwirksam in der Farbe Auch hier versteht es wohl nur die Jury, warum dies Bild die zweite goldene Medaille erhielt. Nicht besser steht es um Collins „Jeunesse". In einer mit Rauch oder, wie andere es erklären, mit Freilicht erfüllten Gegend rekelt sich auf weichem Rasen ein weltvergessenes, nach Ansicht derer von der neuen Formel „unsagbar naives und poetisches", nämlich nacktes Liebespaar, das aber trotz seiner Nacktheit recht modern aussieht. Der Akt ist recht schwach Beide Körper liegen, um dem Maler die lästigen Verkürzungen zu ersparen, parallel mit der Längenachse der Bildfläche. Der unsagbar naive Hirtenknabe liegt wirklich recht ungeschickt halb auf halb neben dem in den Hüften rechtwinklig aufgerichteten Mädchen und bietet der sich etwas niederbeugenden die Lippen zum Kuß. Die „neue Formel" findet die Ausführung unendlich „duftig und zart", und dies trifft wirklich insofern zu, als die Formen mehr angedeutet als durchgebildet und die Umrisse verschwommen sind. Man betrachte z. B. den rechten Fuß des Mädchens, dem der Knöchel fehlt, und die merkwürdigen Kniee des Knaben, der überdies eine Verrenkung des rechten Fußes davon getragen zu haben scheint. Dies Bild besitzt eine zweite Medaille von 1888. Léon Bonnat malt uns eine „Idylle". Ein nackter junger Bursche und ein nacktes junges Mädchen tanzen in einer Grotte. „Edel und akademisch streng in seiner Formenschönheit, ein arkadisches Liebeslied" — ruft die bekannte Trompete. In Wahrheit eine manierirte Arbeit von unschönen, fast roh modellirten Formen und harten, eckigen Umrissen. Der Maler hat seine Modelle photographisch getreu kopirt, soweit es ihm möglich war. Der arme Arkadier ist sogar ohne Zehen geboren oder hat sie sich abgetanzt, der geniale Pinsel läßt das unklar. Das sind dürftige, moderne Gestalten, die „Idylle spielen". Vom Geist der Antike lebt hier nicht die Spur. L. Deschamps' „Pitié" (armes blindes Kind mit dem bekannten Schild) ist eine flüchtige Mache. Bilder wie L. Frédérics „Waisen", halbwüchsige arme Mädchen mit blöder

Miene und strohgelbem Haar, und Jean Brunets „Kleine Bäuerin" sind uns aus zahllosen Nachahmungen unserer Landsleute vertraut. „Studien" endlich von Henri Martin (ein Mädchen auf dem Felde und Brustbild eines nackten Mädchens mit Feldblumen im aufgelösten Haar) bringen ihn fast in Verdacht, er wolle die ganze Richtung durch maßlose Übertreibung verhöhnen.

Die Tiermalerei ist durch A. Pezant, S. Grateyrolle und G. Guignard nicht übel vertreten. Dieselben haben Rindvieh gemalt, das sich wohl sehen lassen kann.

Stillleben und Blumenmalerei haben Arbeiten ausgestellt, welche den Naturalismus auf diesem Gebiete geradezu als Aberwitz hinstellen. Ist es Natur, wenn ich einen Pfirsich oder eine Traube oder Blumen weit vom Leibe halten muß, um sie zu erkennen? G. Thurners „Trauben und Pfirsiche" sowie „Muscheln und Fische" sind unnatürlich, weil sie in der Nähe betrachtet, nicht das Aussehen haben, welches diesen Dingen in der Natur auch bei nächster Betrachtung eigen ist. Gerade auf diesem Gebiete ist die Abkehr von den alten Meistern unsagbar abgeschmackt. A. Grivola's „Chez la fleuriste" und „Chrysanthemen", und Alb. Aublets „Pfingstrosen" und „Juni" folgen zwar nicht Thurners Beispiel, reichen aber an die Leistungen unsere Blumenmalerinnen nicht entfernt hinan.

Schließlich wären ergänzend zu meinem ersten Bericht noch einige ausgezeichnete Pastellisten zu erwähnen, Ad. Kaufmann, „Mondschein in Venedig", Ch. Landelle „Jüdin aus Algier" und „Kleine Bettlerin in Algier", sowie M. Reyzner „Madonna".

Suchen wir unser Urteil zusammenzufassen. Das Herausstreichen der französischen Kunst auf Kosten der deutschen ist ganz ungerechtfertigt. Es beruht dies in dem Grundfehler unserer neueren Entwickelung, die, wie L. Pecht sehr treffend zürnt, „charakterloses Weltbürgertum an Stelle des Nationalgeistes, der Heimatliebe und des stolzen Hervorkehrens der Eigenart" setzen möchte und demgemäß in der Kunst wie überall in schwächliche Nachahmung verfällt. Der französische maßvolle Realismus und der unsrige leisten bei aller Wahrung ihrer nationalen Eigenart gleich Vorzügliches, stehen technisch und ästhetisch auf gleicher Stufe.

Anders der extreme Realismus oder Naturalismus. Seine Technik mag neue Mittel bilden, die am rechten Ort einen Fortschritt der Kunst bedeuten. Das ist eine interne Angelegenheit der Maler. Was aber vor aller Welt Augen liegt, das sind die Sunden des Naturalismus gegen Ästhetik, Komposition und Farbenharmonie. Was uns vor allem auffällt, das ist das oft komische Mißverhältnis des Vorwurfes zu der Größe der Leinwand. Für die einfachsten und oft langweiligsten Landschaftsmotive für höchst gleichgültige oder gar abstoßende Sittenbilder werden nur zu häufig ganz riesenhafte Verhältnisse gewählt. Die Geschmacklosigkeit in der Wahl des Stoffes ist außerordentlich. Das erste beste Motiv gilt für malerisch und wird genau so dargestellt, wie es zufällig dem Auge erscheint. Diese so zu sagen photographische Momentaufnahme anerkennt weder Regeln der Ästhetik noch Gesetze der Komposition und Farbenharmonie und verschmäht es, nach diesen ihre Studien nach der Natur umzugestalten. Daher behalten die Bilder den Charakter von Studien und umsomehr, als in der Aufführung eine absichtliche, breite Flüchtigkeit hervortritt, die genial aussehen soll, aber oft genug zeichnerisches Unvermögen verdeckt. Dazu hilft auch jene matte Sonnenbeleuchtung, welche die Formen und Umrisse unbestimmt, die Linien aufgelöst, die Farben licht und matt erscheinen läßt. Die französische Frei- oder Helllichtmalerei verzichtet sowohl auf kräftige Schatten wie (ungleich der unsrigen) auf helles Sonnenlicht. Dadurch erhalten ihre Arbeiten, die schon in der Wahl des Stoffes so selten ansprechen, jenes uns ungenießbare Flaue und Nüchterne. Der ungeheueren Monotonie der naturalistischen Malwüste wohl bewußt, sucht sich nun der einzelne Künstler durch mehr oder minder originelle Behandlung und allerlei Geistreichelei persönlich hervorzuthun, wird barock und gar burlesk.

Dr. Richard Graul hat ganz recht, wenn er in der „Zeitschrift für bildende Kunst" die deutschen Künstler mahnt, nicht in die Fußtapfen dieser „Manieristen" zu treten, „die es sehr wohl zu stande bringen, über den Mangel an seelenvoller Tiefe, an unabsichtlicher Naivetät und Aufrichtigkeit hinwegzutäuschen, bis der Erfolg ihrer Leistung übertreibende Nachahmung zeitigt, daß aller Welt die Augen aufgehen über ihre eitle Manier."

Diese Nachahmung steht überall in voller Blüte; während aber Italiener, Holländer und teilweise auch Belgier das fremde Gewächs ihrem Boden anpassen, „brüsten sich viele deutsche und österreichische Künstler, welche Frau Lutetia die Schleppe tragen, als überzeugte Anhänger der „neuen Formel" und vergessen darüber ihr deutsches Empfinden, deutsche Gemüts- und Geistestiefe." Quod Deus vertat!

Die ganze Ausstellung zeigt den Kampf der alten mit der neuen Richtung. Die Naturalisten hatten trotz ihrer stark bestrittenen Leistungen die besten Plätze erhalten, nun haben sie auch den Löwenanteil von den Auszeichnungen davon getragen, von fünf

goldenen Medaillen erster Klasse drei, von vierzehn (der Malerei zu teil gewordenen) goldenen Medaillen zweiter Klasse elf. Entweder sind also ihre Arbeiten wirklich denen der Realisten so ungemein überlegen, daß sie trotz ihrer Minderzahl die meisten Medaillen erwarben, oder es herrschte in der Jury, wie schon in der Hängekommission, eine starke naturalistische Tendenz. Wie sich das Publikum zu der Frage stellt, beweisen seine Ankäufe. An dem Widerwillen desselben muß schließlich der Naturalismus, wie er jetzt ist, zu Grunde gehen. Möge dies bald geschehen! Wir wollen auf unserem Boden deutsche Art, deutsche Lehre, deutsche Kunst.

Ernst Boetticher.

Die neuen Forschungen auf dem Gebiete der holländischen Kunstgeschichte.

III.

In der zweiten Lieferung von „Oud-Holland“ ist Dr. Worp mit seiner Chronik des Lebens Barlaei zum Abschluß gekommen. Seine Liste von Porträts des großen Gelehrten ist leider sehr mangelhaft, und manches interessante Bildnis ist gar nicht erwähnt. — Ein achtzehnter Abschnitt von Veths wichtigen Studien über die Dordrechter Maler ist ganz dem Rembrandtschüler Samuel van Hoogstraten gewidmet. Da dieser auch ein fruchtbarer Dichter gewesen ist und mehrere Episoden aus seinem vielbewegten Leben in nicht immer schönen Versen besungen hat, da ferner auch sein Bruder Dichter war, mangelt es nicht an Quellen, zu denen auch noch seine Malertechnik, die „Inleyding tot de hooge schoole der schilderkonst“ gehört. Diese letzte Quelle wurde bisher nicht genug benutzt. Bei der Bestimmung, wann er Rembrandts Schüler war, hätte z. B. beachtet werden müssen, daß er Fabritius seinen Mitschüler nennt, u. s. w. — E. W. Moes erläutert handschriftliche Notizen, welche der Advokat Houmes im 17. Jahrhundert in ein Exemplar des van Mander geschrieben hat. — Dr. Dozy veröffentlicht das Bildnis von Magdalena Stockmans, der Geliebten des großen holländischen Volksdichters Bredero, und dasjenige ihres Gatten Isaak van der Voort. So wie uns die Züge der Dame überliefert sind, geben sie kein günstiges Zeugnis von dem, was Bredero sich als Ideal weiblicher Schönheit dachte. — Endlich giebt Dr. Muller noch Berichtigungen zu seinem früheren Aufsatz über den Utrechter Johan van der Meer.

Hier noch einige Worte über zwei andere vor kurzer Zeit erschienene Schriften, von denen die eine nur für die Familie gedruckt, die andere nicht im Buchhandel ist. Der als Historiker rühmlichst bekannte Generalmajor Netscher, ein direkter Nachkomme des Malers, hat ein Geschlechtsregister der Familie Netscher herausgegeben, das bedauerlicherweise nur in 75 Exemplaren gedruckt ist; die Biographien von Casper, Theodoor und Constantyn sind mit großer Sorgfalt aus den Quellen der verschiedensten Art in sehr anziehender Weise zusammengestellt. Der schön ausgestattete Folioband enthält außerdem das Netschersche Familienwappen und sieben genealogische Tabellen. Machen diese das Buch in erster Reihe wichtig für die zahlreichen Nachkommen, so ist es von der zweiten Publikation noch mehr zu bedauern, daß sich nicht jeder Kunstforscher davon ein Exemplar kaufen kann. Herr P. van Eeghen, Vizepräsident des Königl. Altertumsvereins in Amsterdam, ist der Verfasser einer neuen Biographie des Jan Luyken. Noch nie verwertete Originalbriefe, Handzeichnungen, Aktenstücke &c. &c., meist aus der reichhaltigen Luyken-Sammlung des Herrn C. P. van Eeghen, boten ihm das Material dazu. Den vielen Sammlern von Stichen des Meisters würde das mit zahlreichen Faksimiles ausgestattete Büchelchen ein sicherer Leitfaden sein.

Rotterdam, August 1889.

E. W. Moes.

Todesfälle.

= tt. **Karlsruhe**. Am 21. August starb hier der Genremaler Joh. Baptist Tuttine, der 1840 in Bräunlingen bei Donaueschingen geboren wurde und sich zu seinen Arbeiten vornehmlich die Darstellung von Scenen aus dem Schwarzwalde wählte.

* Der **Bildhauer Fritz Neuber** ist anfangs August in Hamburg gestorben. Die „Hamburger Nachrichten“ bringen über ihn folgende biographische Mitteilungen: Neuber wurde 1837 zu Köln geboren und in seiner Kunst von dem 1864 gestorbenen Bildhauer Stephan unterrichtet. Dann bildete er sich in Wien, Berlin und Paris weiter aus. Im Jahre 1863 ließ er sich in Hamburg nieder und beteiligte sich zunächst namentlich an der plastischen Ausschmückung der damals im Bau befindlichen St. Nikolaikirche. Unter vielen anderen Arbeiten Neubers in dem Gotteshause ist besonders die Kolossalfigur des Matthäus im Turm hervorzuheben. Neben diesen Figuren entstanden vielfache andere künstlerische Schöpfungen Neubers, die sich im Privatbesitze befinden. Darunter sind zu nennen „Mignon“, „Die Findung des Moses“ (im Stich veröffentlicht in der „Zeitschrift“ 1874, S. 287, wo auch eine Charakteristik des Künstlers zu finden ist), „Nymphe mit dem Dionysosknaben“, ein langer Fries aus den „Nibelungen“ von Wilh. Jordan &c. Auch die Christusfigur oberhalb des Westportals des St. Petriturmes ist ein Werk Neubers. In der Kunsthalle findet sich von dem Verstorbenen die Büste Hoffmanns von Fallersleben. In den letzten Jahren war Fritz Neuber durch Krankheit verhindert, seiner künstlerischen Thätigkeit in dem Maße obzuliegen, als man es bei ihm gewohnt war.

— **Barthelmeß** †. Der Kupferstecher Nikolaus Barthelmeß ist am 29. Aug. in Düsseldorf gestorben. Seine letzte Arbeit, welche er vollendet hat, ist der in Linienmanier ausgeführte treffliche Stich nach Franz v. Defreggers „Salontiroler“ (in der Königl. Nationalgalerie in Berlin) eine meisterhafte Arbeit, kräftig und dabei elegant in der Behandlung und das Originalgemälde sehr treu wiedergebend. Der Stich wurde im vorigen Jahr als Vereinsblatt an die Mitglieder des Kunstvereins für Rheinland und Westfalen verteilt. Dieser und der Kölnische Kunstverein haben fast alle Kupferstiche des Verstorbenen erworben und als Nieten-

blätter an ihre Mitglieder gegeben. Nikolaus Barthelmeß war Mitglied der Königl. Akademie der Künste in Berlin und Ritter des belgischen Leopold-Ordens; auf den letzten Weltausstellungen in Wien, München und Paris erhielt er die erste Medaille. Wie hochgeschätzt Barthelmeß als Mensch und als Künstler von der hiesigen Künstlerschaft war, gab sich dadurch kund, daß er verschiedene Male als Juror bei der Preisverteilung auf deutschen internationalen Kunstausstellungen gewählt wurde. Die hiesige Künstlerschaft verliert in ihm einen Genossen von hoher Begabung und vornehmem, biederem Charakter und Deutschland einen seiner bedeutendsten Kupferstecher. (Köln. Zeitung.)

Ausgrabungen und Funde.

— **Bei den Ausgrabungen** in der Nähe von Neustadt an der Donau im Dorfe Eining (Abusina) erhebt sich jetzt meterhoch das Gemäuer des alten Castrum, das etwa von 1500 Personen bewohnt war. Gegen 20 Gebäude hat man schon bloßgelegt und noch gegen 70 sind auszugraben. Schmucksachen, Industriegegenstände, Waffenstücke, Menschen- und Pferdeskelette u. s. w. kommen massenhaft zum Vorschein. Aeußerst merkwürdig sind die Beheizungssysteme (Hypokausten) und Badeeinrichtungen. Die Damenbäder sind besonders hübsch eingerichtet und an Schmucksachen und Toilettegegenständen findet man eine Unmenge. (Köln. Zeitung.)

Personalnachrichten.

x. — **Der Wiener Genremaler Friedländer** wurde vom Kaiser von Oesterreich in den Ritterstand mit dem Prädikat „von Malheim" erhoben.

*. **Dem Maler Ernst Roeber**, Lehrer an der Kunstakademie in Düsseldorf ist das Prädikat „Professor" beigelegt worden.

. **Die Professur der Archäologie in Bonn, welche durch die Uebersiedelung des Professors Kekulé nach Berlin erledigt worden ist, soll, wie die Bonner Zeitung vernimmt, durch Professor G. Löschke jetzt in Freiburg i. Br., besetzt werden.

— **Dem Geschichtsmaler Arthur Kampf** in Düsseldorf ist von der Verbindung für historische Kunst ein größeres Bild, die „Einsegnung von Freiwilligen im Jahre 1813" darstellend, in Auftrag gegeben worden.

Vereine und Gesellschaften.

— **Der Kölner Kunstverein** feiert in diesem Jahre sein 50jähriges Jubiläum. Im Anfang des Jahres 1839 war der Kölner Künstlerverein bemüht, eine Kunstausstellung wiederholt zu veranstalten. Dies gab einigen Kunstfreunden den Anlaß, zur Unterstützung derselben die Bildung eines Aktienvereins zu versuchen, zur Beförderung der Kunst im allgemeinen sowie durch Ausstellung und Ankauf von Kunstwerken aller Nationen und Schulen. Bis Ende März des nämlichen Jahres waren bereits 450, Ende Mai 781 und am Schlusse des Jahres 1385 Aktien gezeichnet, Künstler von nah und fern erboten sich, ihre neueren Kunstwerke einzusenden, und die Stadt räumte zur Ausstellung den Gürzenich ein, dessen Nordseite mit neuen Fenstern versehen wurde. Am 2. April konnte der neue Verein seine erste Generalversammlung halten und Ende Mai die erste Ausstellung mit 400 Kunstwerken eröffnen. Bis zum Schlusse der Ausstellung ergab das Verzeichnis 554 Kunstwerke, und zwar 416 Oelgemälde und 138 andere Kunstwerke. Beteiligt waren Deutschland mit 298 Nummern, die Niederlande mit 87, Belgien mit 86, Italien mit 74, England mit 3, Dänemark mit 3, Schweden mit 2 und Frankreich mit 1. Als höchster Gewinn für die Verlosung in der ersten Ausstellung wurde „Des Sängers Fluch" von Folz für 1142 Thlr. 25 Sgr angekauft.

— **Die Hauptversammlung der Verbindung für historische Kunst**, welche im vergangenen Monat in Karlsruhe stattfand, hat auf den Antrag des Herrn Otto Möhlan in Düsseldorf beschlossen, daß zur Erlangung eines Gemäldes, welches die Verherrlichung Kaiser Wilhelms I. darstellt, ein Wettbewerb ausgeschrieben werden soll, dessen Entscheidung bei der nächsten Hauptversammlung beabsichtigt wird.

Sammlungen und Ausstellungen.

— **Leipziger Leihausstellung.** Als Eröffnungstermin für die vom Leipziger Kunstverein geplante größere **Herbstausstellung von Gemälden älterer Meister aus sächsischem Privatbesitz** ist die Zeit um den 15. September in Aussicht genommen. Nach den bisher eingegangenen Anmeldungen, die dem Kunstvereine aus allen Teilen des Königreichs Sachsen in dankenswerter Weise zugekommen sind, verspricht die Ausstellung eine sehr umfangreiche, und insofern dem Kunstgelehrten eine Fülle von neuem Material geboten wird, auch sehr interessante zu werden. Von den Ausstellern nennen wir hier nur die folgenden: Herr Generalkonsul Thieme in Leipzig mit einer Sammlung von 67 Niederländern, Graf Luckner in Dresden, Dr. Schubert daselbst, Graf Einsiedel auf Reibersdorf, Herr Geheimrat Dr. Lampe, Herr Stadtrat Dürr, Herr Ferdinand Flinsch, Herr Gottschald, alle in Leipzig u. s. w. Der ca. 400 Nummern umfassende Katalog wird von einem der berufensten Kenner der niederländischen Kunstgeschichte bearbeitet werden.

*. **Über die Erwerbung der Sulkowskischen Waffensammlung für das Germanische Museum** macht der „Nürnberger Korrespondent" folgende nähere Mitteilungen: Die fürstlich Sulkowskische Sammlung, die für den Betrag von 206363 M. baar in den Besitz des Germanischen Museums übergegangen ist, befindet sich zur Zeit noch in dem Schlosse Feistritz in Niederösterreich, unweit der ungarisch-steierischen Grenze, teilweise allerdings schon verpackt für die Übersiedlung oder, wie man bei einem Teil derselben sagen kann, für die Heimkehr nach Nürnberg. Kehrt doch mit den Schätzen dieser Sammlung der wertvollste Teil des weltberühmten, in der Franzosenzeit zersplitterten Nürnberger Zeughauses wieder in seine Vaterstadt zurück, des Zeughauses, um das einst Kaiser und Fürsten die Stadt beneideten, das noch bis zur Wende des Jahrhunderts als die kostbarste Sehenswürdigkeit weit und breit gepriesen wurde. Die Zahl der Rüstungen beträgt gegen 30. Darunter befinden sich geätzte Harnische von auserlesener Schönheit. Auch solche Waffen, die kaum je auf den Markt geraten, wie die seltenen Turnierharnische, sind reich vertreten und illustriren in trefflichster Weise das gesamte Turnierwesen, zugleich an jene glanzvolle Zeit erinnernd, wo die Markgrafen von Brandenburg und andere benachbarte Fürsten von den Nürnbergern ihr Turnierzeug zu leihen pflegten. Selbstverständlich fehlt es der Sammlung auch nicht an eigenartigen Schwertern, merkwürdigen Helmen, eingelegten Gewehren und anderen Rüstungs- und Wehrgegenständen. Und damit ist der Reichtum der Sammlung noch keineswegs erschöpft. Plastische Kunstgegenstände, Möbel, Silbergeräte, Gläser, Krüge, Majoliken, Porzellan, Eßbestecke und anderes, zum Teil von großer Schönheit und Kostbarkeit, bilden eine wertvolle Ergänzung derselben und werden für die entsprechenden Abteilungen des Germanischen Museums eine willkommene Bereicherung sein. Dasselbe gilt von einer vortrefflichen Sammlung alter Glasgemälde, 50 an der Zahl, die dem Ende des 16. Jahrhunderts angehören und auch zum Teil Nürnberger Ursprungs sind. Die Summe von 206363 M. ist bezahlt worden; aber um dies zu ermöglichen, mußte eine Anleihe von 200000 M. aufgenommen werden, deren Abzahlung nach dem aufgestellten Tilgungsplan erst in zwölf Jahren erfolgen kann, selbstverständlich auch dies nur unter einer nicht unwesentlichen Beeinträchtigung der stetigen Entwickelung anderer Abteilungen, wenn nicht die Opferwilligkeit der Freunde des Museums ein schnelleres Tempo der Rückzahlung gestattet.

= tt. **Karlsruhe.** Im Kuppelbau der großherzoglichen Orangerie hat der Bildhauer Heinr. Joh. Weltring das Gipsmodell einer Nymphengruppe ausgestellt, welche nach ihrer Ausführung in Erzguß die Mitte eines großen Wasserbassins im neu angelegten Parke des hiesigen Großindustriellen Lorenz zu schmücken bestimmt ist. Drei schöne Frauengestalten lagern sich um einen Felsen und treiben mit reizenden Genien ein loses Spiel, dazwischen sieht man Netze und verschiedene Wassertiere, wie sich dies zwanglos aus der Natur des zur Darstellung gewählten Gegenstandes ergiebt.

A. R. **Die 61. Ausstellung der königlichen Akademie der Künste zu Berlin** ist am 1. September in den neu für

Ausstellungen hergerichteten Räumen der Kunstakademie unter den Linden, in denselben, in welchen die Ausstellungen bis zum Jahre 1874 stattgefunden hatten, eröffnet worden. Der Katalog, welcher wiederum in zwei Ausgaben, einer nichtillustrirten in Kleinquartformat und einer illustrirten, im Verlage von Rud. Schuster erschienen ist, weist 753 Ölgemälde, 90 Aquarelle und Zeichnungen, 37 Kupferstiche, Radirungen und Holzschnitte, 112 plastische Werke und 12 architektonische Entwürfe auf. Einen eingehenden Bericht uns vorbehaltend, bemerken wir für jetzt nur soviel, daß die Malerei großen Stils ungewöhnlich reich vertreten ist, zum Teil freilich durch Werke, die von andern Ausstellungen bereits bekannt sind, wie z. B. Rocholls Episode aus der Schlacht von Vionville, Christus consolator von Ernst Zimmermann, die heilige Nacht von F. v. Uhde, die Madonna mit musizirenden Engeln von W. Dürr, General von Yorks Ansprache an die ostpreußischen Stände von O. Brausewetter. Albert Baur hat zwei weitere Gemälde aus seinem Cyklus von Darstellungen zur Geschichte der Seidenindustrie für Crefeld ausgestellt. Unter den historischen oder sonstigen Genrebildern sind „Bonsoir, messieurs," Episode aus der Schlacht bei Lissa von A. Kampf, Friedrich der Große nach der Schlacht bei Torgau in der Dorfkirche zu Elsnig von Warthmüller, Leopold von Anhalt-Dessau und die Anna-Liese von H. Prell, Königin Luise auf der Flucht nach Memel von E. Hildebrand, Kaiser Wilhelm's I. letzte Heerschau von Rocholl, Zeuxis und die Jungfrauen von Kroton von E. Pagliano, Ritt Kaiser Friedrichs als Kronprinz zu den Kalifengräbern bei Kairo von W. Gentz, das nordfriesische Begräbnis von Bokelmann, ein Tanz in einer venezianischen Weinschenke, von Egitto Lanceretto hervorzuheben. Bemerkenswert ist, daß die Hellmaler und ihr naturalistischer Anhang sehr spärlich vertreten sind. Unter den plastischen Kunstwerken sind eine neue Büste Kaiser Wilhelms II. von R. Begas, der Entwurf zu dem Heine-Brunnen für Düsseldorf von E. Herter und die Statuen der Naturforscher L. v. Buch und Joh. Müller für das Museum für Naturkunde in Berlin von R. Ohmann besonders hervorragend. — Der Kaiser hat bei seinem Besuche vor der Eröffnung vier Gemälde angekauft: Römische Heerstraße in den Hochalpen von Karl Ludwig, Das Gestade der Vergessenheit, Landschaft von Eugen Bracht, Zur Musterung, Genrebild von J. Ehrentraut und Grenadier Ludwigs XIV. von C. Röchling.

— n. **Die akademische Ausstellung in Dresden** ist am 1. September vom Könige Albert feierlich in den früher vom Gipsmuseum eingenommenen Räumen des Zwingers eröffnet worden. Der Katalog verzeichnet 573 Kunstwerke die von 380 Ausstellern eingesandt wurden.

Denkmäler.

S. M. **Worsaae-Denkmal.** Dem hervorragenden dänischen Archäologen J. J. A. Worsaae wurde neuerdings im Hofe des Museums der nordischen Altertümer zu Kopenhagen ein Denkmal errichtet. Der Hauptschmuck desselben besteht aus zwei großartigen, in Relief vom norwegischen Bildhauer Sinding ausgeführten weiblichen Gestalten, Urzeit und Neuzeit die sich über dem Porträtmedaillon des Verewigten — einem Werke des Prof. Th. Stein — die Hand reichen.

= tt. **Stuttgart.** Der Dichter Hermann Kurz wird in seiner Vaterstadt Reutlingen ein Denkmal erhalten, das seine Aufstellung in den Anlagen findet; hergestellt wird es vom Sohne des Dichters, dem in Florenz lebenden talentvollen Bildhauer Kurz, und soll aus einer Kolossalbüste auf einem kunstvollen Postamente bestehen.

= tt. **München.** Das Monument für Bürgermeister Dr. von Erhardt, welches die Stadt München dem hervorragenden Manne in dankbarer Pietät unter den Arkaden des nördlichen Friedhofes errichtet, ist vom Architekten Hocheder im Stile der Spätrenaissance entworfen. In der Mitte des Denkmals befindet sich die von Professor Ferd. von Miller hergestellte Erzbüste des Verstorbenen und darüber das Stadtwappen zwischen zwei allegorischen Figuren, welche sich auf Erhardts wichtigste Schöpfung, die Wasserversorgung Münchens beziehen.

Vermischte Nachrichten.

— y. **Ein Bilderdiebstahl** wurde, wie das Dresdener Journal mitteilt, am 20. August in der Dresdener Galerie begangen. Es ist ein kleiner Adriaen Brouwer (Katalogsnummer 1060) auf Eichenholz gemalt, in Hochoval, 11,5 cm hoch, 8,5 cm breit, das Brustbild eines Bauern mit roter Mütze und aufgesperrtem Munde. Die Generaldirektion der Gemäldegalerie setzt auf die Wiedererlangung des Bildes und die Festnahme des Diebes einen Preis von 1000 Mark aus. Ein besonderes Kennzeichen ist die alte Inventarnummer 520 mit gelber Oelfarbe auf den Rand des Bildes gemalt.

** **Für das Treppenhaus des Rathauses in Lübeck** soll ein Wandgemälde zu Ehren Kaiser Wilhelms I. in Mosaik ausgeführt werden, wozu eine Summe von 100000 Mark zur Verfügung steht. Direktor Anton von Werner hat sich bereit erklärt, den Entwurf, respektive den Karton anzufertigen.

** **Die Zahl der Schüler der Berliner Kunstakademie** soll fortan auf den Normalsatz von 250 beschränkt werden, wodurch man dem Ueberhandnehmen des Künstlerproletariats entgegenzuwirken beabsichtigt.

— **Professor Karl Müller** in Düsseldorf, dessen jüngst vollendetes Bild „Die heilige Nacht" in den Besitz des Marquis of Bute in England, als Seitenstück zu seiner „Heiligen Familie" übergeht, hat den Auftrag erhalten, für den Hochaltar der St. Remigiuskirche in Bonn ein großes Bild zu malen. Das auf Goldgrund auszuführende Gemälde soll die Idee und das Wesen der Kirche in idealer Verkörperung ihrer Erscheinungsformen und Symbole darstellen.

Zeitschriften.

Blätter für Kunstgewerbe. 7. Heft.
Frühjahrsausstellungen. Kunstbeilagen Taf. 35: Südslav. Leinenstickerei. — 36. Adresseneinband. Entworfen von Prof. A. Helmessen. — 37. Prunkschrank mit Intarsia. Entworfen und ausgeführt von F. Michel. — 38. Ciborium mit vergoldetem Silber. — Genähte Reliefspitze, nach venetianischem Motive aus dem 16. Jahrh.

Architektonische Rundschau. Lfg. 10.
Volkstheater und Festhaus in Worms, entworfen von O. March. — Pschorrbräu in Berlin. Fassade und Grundriss erbaut von Kayser & v. Grossheim. — Rathaus in Frohburg, erbaut von P. Jakobi. — Portal der Kirche Sta. Mario Maggiore in Triest. Aufgenommen von H. Kriss. — Villa Mantz in Karlsruhe, erbaut von Ph. Kischer. — Glockenturm des Rathauses zu Compiègne. Restaurirt von Architekt Lafollye. — Heilanstalt Eder in Wien, erbaut von H. Auer.

The Magazine of Art. Nr. 107.
The Kernoozeri Club. Von H. Spielmann. (Mit Abbild.) — The sculpture of the year. (Mit Abbild.) — The Barbizon School. Jean François Millet I. Von David Croal Thomson. (Mit Abbild.) — An artist's holidays. Von J. E. Hodgson. (Mit Abbild.) — Kunstbeilagen: Madonina. Radirung von Francesca Alexander.

Die Kunst für Alle. Heft 25.
Die erste Münchener Jahresausstellung 1889. Von Fr. Pecht. (Mit Abbild.) — Modelle, Novellenkranz von Joh. Prölss. — Farbige Bildnerei. Von Paul Schumann. — Kunstbeilagen: Am Kamin. Von P. Hoecher. — Bei Neapel. Von O. Achenbach. — Wiegenlied. Von K. Blos. — Die Fischer kommen. Von Karl Raupp.

Allgemeine Kunstchronik. Nr. 17.
Die Schausäle des naturhistorischen Hofmuseums. Von Dr. A. Nossig. — Anton Weber. — Die Malerei der Hochrenaissance in Deutschland und den Niederlanden. Von Dr. B. Münz. (Mit Abbild.)

L'Art. No. 606.
Exposition universelle de 1889. Les peintres du centenaire 1789—1889. IX. Von A. Hustin. — L'exposition rétrospective d'objets d'art français au palais du Trocadéro. Von J. Mannheim. (Mit Abbild.)

Gewerbehalle. Lfg. 8.
Tafel 50. Wandfüllung im Billardsaal des Schlosses Schleissheim. Aufgenommen von H. Kirchmayr, München. — Salonschrank, entworfen von F. C. Nillius in Wien. — Schale, entworfen von J. C. Maess in Berlin. — Bettstellen im Museum Steen zu Antwerpen, aufgenommen von F. Ewerbeck. — Aushängeschild, Grabkreuz und Rundfenstergitter. Augsburger Schmiedearbeiten. Aufgenommen von Th. Rogge in Rostock. — Vertäfelung und Waschkästchen von F. Griebel. — Mittelalterlicher Seidendamast; aufgen. von L. Gerstner in Wien.



Akademische Kunstausstellung.

Dresden 1889.

Im **Königl. Museum** (Zwinger). Eingang gegenüber dem früheren Hauptstaatsarchiv.

Eröffnung am 1. September. Schluss am 20. Oktober.

Zu **Ankäufen** von **Ölgemälden** stehen **47 000 M.** aus der **Pröll-Heuer-Stiftung** zur Verfügung.

---

20 Pf. Jede Nr. Musikalische Universal-Bibliothek! 600 Nummern. Class. u. mod. Musik, 2- u. 4händig, Lieder, Arien etc. Vorzügl. Stich u. Druck, stark. Papier. Verzeichn. grat. u. fr. v. **Felix Siegel, Leipzig**, Dorrienstr. 1.

Verlag von Eduard Heinrich Mayer, 16 Rossplatz, Leipzig.

Die Südafrikanischen Republiken.

Buren-Freistaaten.

Geschichte und Land der Buren für Deutschlands Export und Auswanderung.

Staats- und Handels-Verträge. - Gesetze.
Passage und Fracht: Hamburg-Lorenzo-Marques i. d. Delagoa-Bai etc.
Transit- und Einfuhr-Zölle.

Nach zuverlässigen und ***amtlichen*** *Quellen des Reichsamts des Innern in Berlin bearbeitet*
von

M. Hans Klössel.

Mit einer Karte von Südafrika. — 14 Bogen Text.

Eleg. brosch. Preis 4 Mark 50 Pfg.

Dem Königl. Preuss. Ministerium für Handel und Gewerbe, sowie dem Königl. Sächsischen Ministerium des Innern vorgelegen.

Steinmetz-Schule Zerbst.

An hiesiger Anstalt ist die neugeschaffene etatsmäßige Stelle eines Fachlehrers für Modelliren, Formenlehre, Freihandzeichnen &c. mit einem akademisch gebildeten **Bildhauer** zum 1. November d. J. zu besetzen. Gehalt 150 Mark pro Monat. Nach absolvirter Probezeit event. feste Anstellung. Offerten nimmt entgegen
Die Direktion.

Gemälde alter Meister.

Der Unterzeichnete kauft stets hervorragende Originale alter Meister, vorzüglich der niederländischen Schule, vermittelt aufs schnellste und sachverständigste den Verkauf einzelner Werke, wie kompl. Sammlungen und übernimmt Aufträge für alle grösseren Gemäldeauktionen des In- und Auslandes.

Berlin, W.,
Potsdamerstrasse 3
Josef Th. Schall. (17)

Gemäldesaal in Frankfurt a. M.

Ausstellungen und Auktionen von Gemälden, Antiquitäten und Kunstgegenständen.

Kataloge auf Wunsch gratis und franko durch

Rudolf Bangel in Frankfurt a. M.

Kunst-Auktionsgeschäft gegr. 1869. (23)

Für Kunstfreunde.

Der **erste Jahrgang** der **„Kunstberichte über den Verlag der Photographischen Gesellschaft in Berlin“,** mit 40 Illustrationen und einer Miniaturgravüre nach Professor Knaus' reizendem Bilde *„Die Künstlerin und ihr Modell“* versehen, bietet in anregender Form zahlreiche interessante Beiträge zur Kenntnis und zum Verständnis des Kunstlebens der Gegenwart. Broschirt durch jede Buchhandlung oder durch die Photographische Gesellschaft in Berlin gegen Einsendung von 1 Mark 50 Pfennigen in Freimarken zu beziehen.

Photographische Gesellschaft.
Berlin.

Kunsthandlung Hugo Grosser in Leipzig.
Vertretung und Musterlager von
Ad. Braun & Co., Phot. Anstalt in Dornach.

Malerinnen-Schule

KARLSRUHE.

U. d. Protektorat I. K. H. d. Grossherzogin von Baden.

Prospekte gratis und frei.

Unentbehrlich für jeden Kunstgewerbebeflissenen

ist das bei E. A. Seemann in Leipzig erschienene:

Handbuch der Ornamentik

von Franz Sales **Meyer.** 38 Bogen mit über 3000 Abbildungen.
9 Mark, geb. 10 Mark 50 Pf.

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig.

Anton Springer,

Raffael und Michelangelo.

Zweite, verbesserte und vermehrte Auflage in 2 Bänden gr. 8. Mit vielen Illustrationen. 2 Bände engl. kart. M. 21. — in Halbfranzband M. 26. —.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von August Pries in Leipzig.

24. Jahrgang. 1888/89.

Kunstchronik

Nr. 44. 19. September.

Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

Herausgeber:

Carl v. Lützow und Arthur Pabst

Wien, Theresianumgasse 25. — Köln, Kaiser-Wilhelmsring 24.

Expedition:

Leipzig: E. A. Seemann, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. Kühl, Jägerstr. 73.

Die Kunstchronik erscheint von Oktober bis Ende Juni wöchentlich, im Juli, August und September nur aller 14 Tage und kostet in Verbindung mit dem Kunstgewerbeblatt halbjährlich 6 Mark, ohne dasselbe ganzjährlich 8 Mark. — Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

Heft 12 der Zeitschrift und Nr. 45 der Kunstchronik erscheint am 26. September.

Ein Gang durch die Galerie Nostitz in Prag.

Unter den Gemäldesammlungen der malerischen Hauptstadt an der Moldau nimmt diejenige des Grafen Erwein Nostitz vielleicht die erste Stelle ein. Auch ganz allgemein genommen wird der Bestand an guten Bildern im Palais am Malteserplatz stets große Beachtung verdienen, obwohl von dem vielen Schönen, das dort aufgehäuft ist, bisher eigentlich nur die zwei Hauptbilder in weiteren Kreisen bekannt geworden sind: das Porträt Spinola's von Rubens und das Bildnis eines Gelehrten von Rembrandt. Die Galerie enthält aber noch viele andere wertvolle Bilder, über die ich heute entweder ganz neue Mitteilungen zu machen habe, oder deren Vorhandensein ich den Lesern der Kunstchronik wenigstens wieder ins Gedächtnis bringen möchte. Von den erwähnten Werken des Rubens und Rembrandt, die längst richtig erkannt und anerkannt sind [1]), sehe ich also ab, um mit einigen älteren Niederländern zu beginnen, deren einer im alten Würbs'schen Katalog von 1877 irrtümlicherweise Jan van Eyck genannt und als Nr. 16 ziemlich ausführlich beschrieben wird. Die interessante Tafel, die man so getauft hat, stellt die mystische Kelter vor. All' die vielen Figuren und die kleine Landschaft, die darauf vorkommen, sowie die Jahreszahl in der Inschrift passen aber ganz und gar nicht zu Jan v. Eyck. Vielmehr möchte ich das Bild versuchsweise dem Amsterdamer Jacob Cornelissen zuschreiben, der bekanntlich viel später gelebt hat. Die monogrammirten Arbeiten des Genannten sind mir zwar im Gedächtnis etwas verblaßt, doch finde ich auf dem Bilde bei Nostitz so viele Züge, die mit dem Wiener Hieronymusaltar im Belvedere übereinstimmen, daß sich mir die hier gegebene Diagnose geradewegs aufdrängt. Auf dem alten wohlerhaltenen Rahmen lese ich unten folgende Inschrift: „Int jar ons herre(n) M.IV.CIXI de(n) XIII de(n) dach i(n) julio op St. Margeriete(n) dach stert herr ja(n) Cleemenssoen. Ons pater was bidt vor zy(n) ziel Amen."

Gehört das erwähnte Gemälde einer Richtung an, die zäh am Alten festhielt, so bietet uns ein wenige Dezennien später entstandenes Gemälde des Martin van Heemskerk ein Beispiel von fieberhafter Neuerung. Ich meine jenes in H. Riegels Beiträgen zur niederländischen Kunstgeschichte (II, 151) flüchtig erwähnte Bild des italisirenden Holländers, das die Schmiede des Vulkan vorstellt und im Katalog als Nr. 139 vorkommt. Rechts trägt das Gemälde die Bezeichnung: „MARTINVS HEMSKERIC [1]) 1536" Die etwa lebensgroßen Figuren verteilen sich folgen=

1) Über zahlreiche Wiederholungen des Spinola vergl. Riegel, Beiträge zur niederl. Kunstgesch. II, 58 ff. und hierzu Repertorium f. Kunstwissenschaft VI, 193. — Die Signatur des Rembrandt ist stark übergangen. Leider steckt die Jahreszahl hinter dem Rahmen. Bode (Studien zur Gesch. d. holl. Mal. S. 574) setzt das Bild in die Zeit „um 1635".

1) Ich weiß nicht anzugeben, ob unter dem Rahmen noch ein K zum Schluß versteckt ist.

dermaßen: links stehen Venus und der sich an sie schmiegende Amor. Mit dem Hammer ausholend, etwas links von der Mitte, steht ganz nackt einer der Schmiede; ein anderer sitzt etwas rechts von der Mitte neben dem Amboß, ein dritter wird weiter rückwärts hinter dem Amboß bemerkt, ein vierter endlich arbeitet rechts im Mittelgrunde, wie es scheint, an dem Gebläse. Sie sind alle in ihrer Muskulatur sehr übertrieben gezeichnet und modellirt. Riegel bemerkt, daß auf dem Bilde „die Antike und selbst Raffael sehr deutlich durchklingen." Und wirklich zeigen Venus und Amor die Haltung einer antiken Gruppe; die übrigen Komposition ist so, daß sie von Giulio Romano sein könnte.[1]) Heemskerk hat ja erwiesenermaßen auch nach Giulio Romano kopirt, z. B. den Triumph Silens.

Die übrigen holländischen Bilder, die ich zu besprechen habe, fallen in viel spätere Perioden als die große Leinwand von Heemskerk. Unter den zahlreichen Landschaften ist vielleicht Nr. 46 die älteste; sie kann wohl von Jan van de Velde stammen. Ich fand auf diesem Rundbildchen, das schwierig zu beurteilen ist, keinerlei Bezeichnung. Der Katalog stellt es einfach unter „unbekannt." J. van Goyen ist durch mehrere gute Bildchen vertreten. Nr. 121 ist nicht datirt, dürfte aber das früheste unter den hier vorhandenen Bildern des fruchtbaren Meisters sein. Die Bezeichnung I G (klein und nicht sehr deutlich rechts auf einem Schiff) ist jedenfalls alt und echt. Nr. 89 ist mit dem gewöhnlichen Monogramm des Meisters und mit der Jahreszahl 1642 versehen, auf Nr. 98 fand ich das Monogramm und die Datirung 1646. Letztgenanntes Bild vertritt hier den grauen Ton Van Goyens. Das Bildchen von 1642 gehört noch in die gelblichgraue Zeit. Von größerer kunstgeschichtlicher Bedeutung ist aber ein frühes Bild von Pieter Molyn Nr. 94, der hier durch eine Arbeit von 1620 vertreten ist[2]). Sie findet sich in Woermanns Geschichte der Malerei (III, 623) hervorgehoben. Die überaus klein ausgeführte Bezeichnung auf dem Sack im Vordergrunde lautet: „P MoLyn fecit 1620" (das P über das M gestellt). Schon in jener Zeit malte der interessante Künstler breit und pastos trotz aller Sauberkeit der Mache. Die Farbenstimmung ist dem gelben Ton van Goyens einigermaßen verwandt, doch malt Molyn seine schon einigermaßen naturalistisch gebildeten Laubbäume mehr grün als der, wie es scheint, jüngere Zeitgenosse. Von den zwei vorhandenen A. v. Everdingen (Nr. 187 und 188), die ich für echt halte, ist einer stark übermalt. Der monogrammirte Jacob v. Ruisdael (Nr. 160) ist ein gutes Bild, wogegen Nr. 290, das als Aart v. d. Neer gilt, von einem sehr mittelmäßigen Nachahmer oder Kopisten stammt, der nicht einmal auf der Stufe eines J. Meerhout steht. Nr. 216 trägt die Bezeichnung P D B, die vielleicht Pieter de Belt zu lesen ist. P. Potter (Nr. 273) ist eine Kopie nach dem berühmten Bilde im Haag.

Nr. 274 (im Katalog als Van Dyck) „Ein geharnischter Feldherr zu Pferde . . ." scheint mir recht deutlich den frühen Stil des Jan Asselyn zu verraten, den man aus dem Bildchen der Wiener Akademie und aus dem Braunschweiger Bilde kennen lernt. Nr. 131 und 186 sind alt und echt bezeichnete Bilder des Jan Mienze Molenaer, im übrigen Werke gewöhnlicher Art. Nr. 84 van Lin erinnerte mich an Dirck Stoop. Nr. 129 „Unbekannt: Christus erweckt Lazarum" (ca. 0,54 h. und 0,50 br.) ist ein höchst eigenartiges Werk des Leonhard Bramer, das einen besseren Platz verdienen würde, als es gegenwärtig einnimmt [1]).

Von nicht geringer Bedeutung für die ganze Schar der Utrechter Arkadier ist ein signirtes Bildchen des Abr. Bloemaert, das Venus und Amor darstellt; erstere in einer Haltung und Stellung, die von den Poelenburg, Vertangen, Dirck v. d. Lisse, Haensbergen und anderen mit kleinen Variationen oft genug wiederholt worden ist (ca. 0,50 breit, auf Eichenholz; bezeichnet links unten: „A Bloemaert fe."). Nr. 138 wird vom Katalog vielleicht mit Recht ebenfalls dem Bloemaert zugeschrieben. Sehr beachtenswert ist ein lebensgroßes Bildnis von Pieter de Grebber, das eine junge Dame in reicher bürgerlicher Tracht vorstellt. (Kniestück; rechts oben im hellgrauen Grunde liest man: „Aetatis 23", darunter „Ao. 1630" und „P. d. Grebber"). Im Gesicht und an den Händen sind alle Tone zart vertrieben, so daß man den Ein-

1) Ein Stich mit dem Monogramm des Cornelis Bos und mit der Jahreszahl 1546 stellt dieselbe Komposition im Gegensinne dar (vergl. Naglers Monogrammisten I, S. 968 Nr. 17. „Die Komposition dieses Blattes ist in der Weise des Michelangelo gehalten, sie scheint aber von Martin v. Heemskerk zu seyn". Kerrich (S. 103) beschreibt den Stich und sieht den Geist des Giulio Romano darin, dem er die Komposition in die Schuhe schieben will. Das Bild in Prag beweist, daß man den Mart. v. Heemskerk dafür verantwortlich zu machen hat. In der Ambraserammlung befindet sich (als Nr. 96) eine kleine gegenseitige Kopie, die wohl nach dem Stich und kaum nach dem Gemälde gefertigt ist.

2) Mit der Bestimmung dieses Bildes war der Prager Katalog jedenfalls glücklicher als das Gemäldeverzeichnis der Amalienstiftung zu Dessau, das einen wenig später gemalten, voll bezeichneten, hochinteressanten P. Molyn als „Holyk" anführt. Nr. [illegible], im Katalog der Galerie Nostitz ebenfalls dem Pieter Molyn gegeben, habe ich diesmal nicht zu Gesicht bekommen.

1) Bramer wird noch vielfach, wie ich meine, verkannt und neben Rembrandt allzusehr in den Schatten gestellt. Der „S. Koninck" in Schwerin (No. 577) ist wohl Bramer

druck eines verweichlichten Verspronck erhält. Die Karnation ist eine gesunde wie bei Franz Hals. Bekanntlich besitzt die Dresdener Galerie vier monogrammirte Bilder von P. de Grebber. Unter diesen steht Nr. 1380 „Bildnis einer Dame mit Federbarett" dem unserigen am nächsten, wogegen die übrigen drei mehr zur Amsterdamer Richtung des Rembrandt als zur Hals-Schule hinneigen und mit dem Bilde bei Nostitz nur wenig verwandte Züge erkennen lassen.

Dem jüngeren Frans Hals wollen wir das holländische Bild Nr. 71 zuteilen, das „Hühner und anderes Geflügel im Innern eines Bauernhauses" darstellt und genau dasselbe Monogramm trägt (rechts unten), welches nach dem Vorgange B. Suermondts im Berliner Galeriekatalog auf den jüngeren Frans Hals bezogen wird. Rechts neben dem Monogramm findet sich noch die Jahreszahl 1636. Das Berliner Stillleben datirt von 1640. Zu dem mit vollem Namen bezeichneten Frans Hals (dem jüngeren) in Schwerin passen die Bilder des Monogrammisten freilich nicht so recht, daß es eine ganze, volle Überzeugung gäbe[1]).

Ein Gemälde von Meister „Unbekannt" Nr. 123 das in den lebensgroßen Halbfiguren „das Mannasammeln der Israeliten" darstellt, könnte von Breenbergh sein. (Vorübergehend habe ich auch an N. Berghem gedacht). No. 225 ist offenbar eine Kopie nach Adr. v. Ostade). No. 275 halte ich für eine alte Abschrift nach einem frühen Werk des Gerrit Dou, obwohl es der Katalog als einen Mieris hinstellt. Ein Wort wäre etwa noch zu sagen von zwei Bildchen des Jan Steen, deren eines (Nr. 204), einen Arzt vorstellt, der einer Frau ein Rezept schreibt; deren anderes (Nr. 200), sich im Format und im Inhalt an das erstere anschließend, einen Gelehrten vorstellt, zu welchem der Tod in die Stube kommt[2]). Beide Gemälde tragen die Bezeichnung: „J Steen" mit verschlungenem J und S. Erwähnenswert sind noch zwei Werke von G. Schalken (No. 92 und 213), deren eines ich freilich nur aus der Entfernung gesehen habe, und zwei Gegenstücke von Adr. v. d. Werff (Nr. 159 und 161), deren eines die Bezeichnung: „A. v. Werff 1699" trägt. Es stellt Venus und Mars vor; links im Dunkeln gewahrt man Kupido. Auch ein bezeichneter guter Huchtenburgh verdient genannt zu werden, sowie der signirte „P. MEVLENER" von 1650, den auch H. Riegel in seinen Beiträgen zur niederländischen Kunstgeschichte bespricht. Eine nature morte von J. Bonck erinnert einerseits an A. Adriaenssen, andererseits ein wenig an Giacomo Victors. Zwei bezeichnete J. D. de Heems (Nr. 217 und 194), deren einer mit 1652 datirt ist und eine reich ausgestattete Vanitas vorstellt, und ein bezeichnetes Breitbildchen von A. Mignon (No. 185 bestechen durch ihre sorgfältige Durchbildung.

Nr. 118, ein großes, etwas hart und schwer behandeltes Bild mit lebendem Geflügel trägt die Bezeichnung „E. de haap. f." und hat etwas von flandrischer Art. Es leitet uns zu den vlämischen Gemälden herüber, deren die Galerie Nostitz eine große Anzahl besitzt. Werfen wir zunächst einen prüfenden Blick auf einen vermutlich vlämischen Dürerfälscher, dem man die „Verspottung Christi" in halben, etwa lebensgroßen Figuren verdankt (Nr. 2, im Katalog als Dürer). Das Bild gehört wohl in dieselbe Gruppe wie die Verspottung Christi im Dogenpalast, also in die Richtung des Quentin Massys. Um bei den Figurenmalern zu bleiben, erwähne ich eine ziemlich hoch situirte Anbetung durch die Hirten von Fr. Floris (Nr. 11), die nach meiner Erinnerung in der Komposition mit dem Dresdener Bilde so ziemlich übereinstimmt[1]), ferner ein großes Breitbild mit den klugen und den thörichten Jungfrauen (Nr. 43) und ein weibliches Brustbild (Nr. 81), auch diese von Floris, wogegen die zwei Brustbilder Nr. 202 und 203 von einem späteren Meister herstammen dürften. Von einem Francken, wohl Frans Franken dem jüngeren, finde ich hier eine interessante Kopie nach Jan Brueghel (Nr. 30 auf Eichenholz ca. 0,40 m breit). Gegenstand der Darstellung ist die Anbetung durch die Könige, aber in einer Komposition, die nicht dem Typus entspricht, den die Brueghels von Hieron. Bosch überkommen haben[2]), sondern in einer, wie es scheint mehr selbständigen Anordnung. Auf der Rückseite klebt ein alter Zettel mit dem Vermerk: „del Prigl ed Franck A.", was dem wirklichen Zusammenhang nahe zu kommen scheint. Nr. 59 „Mahlzeit der Esther" ist bezeichnet „D° f franck in."

Nicht uninteressant ist es, hier dem seltenen Hendrik de Clerck zu begegnen, dessen bezeichnete Bilder so selten sind. Wenige Tage bevor ich nach Prag gekommen war, hatte ich das signirte „Urteil des Paris" von de Clerck in Mosigkau genau studirt[3]),

1) Vgl. Bode in Zahns Jahrbüchern IV, 59 und in den Studien S. 220 ff. sowie Schlie im Schweriner Katalog.

2) Es ist das offenbar jene Todesfigur von Jan Steen, die in Wessely's „Gestalten des Todes und des Teufels" ohne nähere Angabe flüchtig erwähnt wird.

1) Die Hauptgruppe wiederholt sich auch auf dem kleinen Floris in Schwerin (Nr. 1097).

2) Vergl. hierzu die Anbetung des Bosch in Madrid und den kleinen Brueghel im Wiener Belvedere (I. Stock, grünes Kabinet, No. 15), welche Bilder in der Hautgruppe die größten Analogien aufweisen.

3) Es ist vermutlich dasselbe Urteil des Paris, das sich

wonach ich in Nr. 72 der Galerie Nostitz mit Bestimmtheit dieselbe Hand wieder erkennen mußte. Im Katalog steht das Bild als „Jan Brueghel Diana und Aktäon in einer baumreichen Landschaft. Auf Kupfer". Ich füge hinzu, daß das Bild bei 1 Meter breit ist und eine sehr sorgfältige Ausführung zeigt; die Landschaft stimmt genau mit dem (ehemals) bezeichneten Alsloot und de Clerck im Belvedere und mit dem signirten Alsloot in der Harrachgalerie sowie endlich mit der Landschaft auf dem de Clerck in Mosigkau überein, woraus ich folgere, daß auch in dem Bilde bei Nostitz eine gemeinsame Arbeit der beiden Brüsseler Maler Denis v. Alsloot [1]) und Hendrick de Clerck vorliegt.

Alsloot führt uns zur Landschaftsmalerei. Er selbst ist hier, wie ich vermute, durch eine große Winterlandschaft vertreten, die unter der Benennung: „Höllenbrueghel" im Katalog steht (Nr. 229).

Wir haben indes noch einige ältere Landschaften zu besprechen. Nr. 48 ist höchst wahrscheinlich von Jakob Grimmer, worauf das verbundene C oder G und M, das auf der Rückseite steht, hinweisen dürfte. Die Schrift rückwärts auf dem Eichenbrett ist freilich nicht alt und lautet zudem „gillis Mostaert geschildert 1579" worauf das Monogramm folgt; die Malweise erscheint mir aber als die von Jakob Grimmer, wobei ich daran erinnere, daß jenes verbundene G und M auf einem signirten Bilde des Grimmer in der Ambrasersammlung wiederkehrt.

Ein sehr hoch angebrachtes Bild (Nr. 8), ein Breitbild mit bunten Figuren im Vordergrund einer mattgrünen hellen Landschaft, (im Katalog „Christus heilt einen Blinden") halte ich für ein Werk des Martin v. Valckenborg [2]).

Recht interessant ist ein bezeichneter A. Mirou [3]) von 1611 (Nr. 26), der vollkommen mit dem signirten Bildchen in Dessau (Amalienstiftung) übereinstimmt und ganz gut zu dem bezeichneten Bilde von 1603 bei Harrach paßt, der auch ganz klare Beziehungen zu den späten Mirou's bei Schönborn hat, sich aber mit dem sogenannten Mirou des Belvedere gar nicht zusammenreimen läßt. Das Bildchen bei Nostitz gehört jedenfalls zu den frühen Werken des Meisters, von dem Naglers Lexikon ein mit 1614 datirtes, Woermanns Geschichte der Malerei (III. S. 395) eines von 1602 als die frühesten datirten Bilder anführen [1]).

Von R. Savery finden sich hier nur zwei Breitbilder seines späten Stils: No. 168 mit der Bezeichnung: „ROELANDT SAVERY 1618" und Nr. 34 mit der anderen Schreibweise des Vornamens „ROELANDT SAVERY . FE. 1622". Beide weisen einen etwas bunt und hart gemalten dunklen Vordergrund auf und einen Lichtblick, der auf den grünlichen Mittelgrund fällt, was ja gänzlich zu den Jahreszahlen paßt, wenn man sich an andere Werke Savery's aus jener Zeit erinnern will [1]). Die drei Nummern 37, 38 und 40, die als Momper verzeichnet werden, sind wohl richtig benannt und finden in Nr. 41 vermutlich eine weitere Gesellschaft.

Von Rubens selbst besitzt die Galerie Nostitz neben dem Spinola, der eingangs erwähnt wurde, nur noch einen überaus kühn hingeworfenen männlichen Studienkopf; die Nachbeter des großen Meisters sind dagegen durch mehrere Bilder vertreten. Das interessante darunter dürfte ein bezeichnetes recht anmutiges Bildchen von Simon des Vos sein, das mit 1635 datirt ist. Im Banne des Rubens steht ferner ein Breitbild mit vielen nackten weiblichen Figuren das mit: Telpacher bezeichnet sein soll, ein mit AW bezeichneter Kopf (No. 103) und ein Bacchus von „C. Wautier" (Nr. 142) mit der Jahreszahl 1652. Der heil. Bruno (Nr. 171) wird vielleicht mit Recht dem Van Dyck zugeschrieben.

Unter den deutschen Gemälden sind einige bedeutende und interessante zu nennen, obwohl die „Holbeins", die der Katalog sehr reichlich verzeichnet, sämtlich von anderen Händen gemalt sind. Gleich Nr. 82, ein männliches Brustbild auf rotbraun getupftem Goldgrund gehört in eine ganz andere Richtung und ist vermutlich ein Werk des Meisters vom Tod der Maria. Nr. 99 ist gleichfalls nicht Holbein, sondern das Werk eines mittelmäßigen niederdeutschen Malers. Der Dargestellte wird von einer späteren Schrift auf der Rückseite Laurenz Koster genannt. Nr. 205 und 206, zwei Gegenstücke, haben auch mit Holbein nichts zu thun, sondern erinnern lebhaft an die Art des Bartel Beham und Hans

---

ehemals im Belvedere befunden hat, von dort aber seit Rosa's Zeit verschwunden ist.

1) Der Maler zeichnet auf einer Winterlandschaft in Mosigkau ganz deutlich Denis und nicht Daniel, wie er in mehreren Katalogen genannt wird.

2) Über diesen vergl. Kunstchronik XXIV, Sp. 563 und den betreffenden Abschnitt in Woermanns Gesch. d. Mal.

3) Das erwähnte Bildchen in Dessau (Nr. 114) und zwei nicht bezeichnete ebendort (Nr. 378 und 121) gehören sehr wahrscheinlich auch Mirous frühen oder mittleren Zeit an.

1) Über Mirou hat vor kurzem Dr. Sponsel wichtiges archivalisches Material aus Franckenthal beigebracht (im Jahrbuch d. pr. Kunstsammlungen X, S. 69).

2) Hier möchte ich davon Erwähnung thun, daß ich den sog. Savery im Rudolfinum zu Prag für falsch halte. Die Signatur ist nach meinen Erfahrungen ganz ohne Analogie auf sicheren Bildern und die Malweise erinnert viel eher an Joh. Jac. Hartmann als an Savery. Ein anderer Savery in Prag in der Sammlung Lanna ist ein gutes Bild aus der mittleren Zeit des Künstlers.

Müelich. (Nr. 206, das Brustbild einer jungen Frau zeigt auf den Gliedern der emaillirten Goldkette mehrmals die Worte: „VBI:AMOR“ und „IDES“ vermutlich Teile des Wahlspruches der Dame.) Bei den folgenden Bildern, die im Katalog gleichfalls dem Holbein zugeschrieben sind, muß wenigstens an einen Nachahmer des großen Bildnismalers gedacht werden. Täusche ich mich nicht, so sind diese Bilder von der Hand des Tobias Stimmer, dessen Bildniskunst man im Baseler Museum kennen lernt. Hier in Prag möchte ich auf Stimmer die folgenden drei Gemälde beziehen: Nr. 278, junge Frau, Kniestück, 215 und 255, die jedenfalls Gegenstücke bilden, obwohl sie sowohl in der Galerie als auch im Katalog sehr weit von einander entfernt sind: Nr. 215 als „Unbekannt“: Bildnis eines Mannes in mittlerem Alter. Halbe Figur fast Kniestück. Links oben liest man: „LAVS DEO 1574 IAR SEINS ALTERS 38 IAR“. Auf dem Fingerringe gewahrt man ein undeutliches Wappen mit gelber Querbinde in dunklem Felde. Mit der Linken hält der Dargestellte ein Blatt Papier auf dem sehr undeutlich etwas zu lesen ist wie: „Christoff Pirkner — Matheus Fischer in — nberg“ Für diese Lesung überlasse ich die Verantwortung dem Katalog. Das Gegenstück (Nr. 255) als Holbein im Katalog, stellt offenbar die Gattin und das Töchterchen des Patriziers vor, den man auf Nr. 215 kennen gelernt hat. Denn unser Bild, auf dem eine junge Frau und ein kleines Mädchen dargestellt sind, stammt aus demselben Jahre, zeigt dieselbe Malweise, dieselben Abmessungen wie Nr. 215 und eine Inschrift, die im Duktus und in allem übrigen zur oben mitgeteilten vollkommen paßt. Auf Nr. 255 liest man rechts oben: LAVS DEO 1564 IAR IRS ALTERS 28 IAR“. Neben dem Kinde steht links unten: „IRS ALTERS 4 IAR“.

Wien, im Juli 1889. Dr. Th. Frimmel.

(Schluß folgt.)

Bücherschau.

C. v. Lützow, Die Kunst in Wien unter der Regierung Seiner kaiserlich-königlich-apostolischen Majestät Franz Joseph I. Jubiläumsheft der „Graphischen Künste“ herausgegeben von der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst, redigirt von Dr. Richard Graul). Wien 1889. 4.

□ Wir haben keinen Ueberfluß an zusammenfassenden Darstellungen, welche die moderne österreichische Kunst zum Gegenstande haben. Und doch ist dieselbe in mancher Beziehung in führender Rolle aufgetreten. Ferstel, Hansen, Schmidt haben eine Bedeutung erlangt, die weit über die schwarzgelben Pfähle der Monarchie hinausreicht, und viele Leistungen des Wiener Kunsthandwerkes genießen einen europäischen Ruf. Die Keime von alldem liegen freilich im Boden, im Volk; sie lagen dort auch schon im Vormärz; indes bedurften sie wirklich der vielen kräftigen Anregungen, die sie während der Regierungszeit des jetzigen kunstsinnigen Monarchen erfahren haben, um sich in bedeutungsvoller Weise zu entwickeln. C. v. Lützow weiß in dem vorliegenden Hefte die großen Kunstströmungen der vier letzten Jahrzehnte mit sicherer Feder zu zeichnen und ein lebendiges Bild von den Fortschritten der modernen Kunst in Oesterreich zu entwerfen. Die wichtigste aller Förderungen, das kaiserliche Machtwort vom 20. Dezember 1857, jenen Erlaß, **dem die alles beengenden Bastionen weichen mußten**, stellt der Autor gebührend voran. Daran knüpft er die Darstellung **der baulichen Entwickelung in der Hauptstadt**, wobei neben der Alt-Lerchenfelder Kirche und dem Arsenal hauptsächlich der Bau des Hofopernhauses als hochwichtiger Faktor betont wird. Der Bau der neuen Oper wirkte auf alles belebend ein, was irgend mit einem solchen Prachtwerk zusammenhängt. Hier lag in der Zeit bis 1868 der Mittelpunkt praktischer Kunstübung für ganz Wien. Theoretische Anregungen gingen hauptsächlich von dem neugegründeten Oesterreichischen Museum für Kunst und Industrie aus, dessen Leiter R. v. Eitelberger im Verein mit Heider, Falke und anderen mit Wort und That die neue Richtung förderten. Der Uebergang von der vormärzlichen, bureaukratischen Behandlungsweise großer Baufragen zu einer freien, künstlerischen Auffassung solcher Dinge, der sich damals vollzog, wird vom Autor ins gebührende Licht gestellt, wobei eine ganze Reihe unserer Prachtbauten kurz besprochen und zutreffend charakterisirt werden. — Wie die Architekturgeschichte des modernen Wien, so behandelt C. v. Lützow auch die Wiener Plastik, mit den Zumbusch, Kundmann, Weyr, Tilgner, Friedl als Führern, so auch die Malerei mit Makart an der Spitze, so endlich das vielseitige Kunstgewerbe, alles mit Klarheit und in Kürze, ohne dabei etwas Nennenswertes zu übersehen. Auch auf die graphischen Künste und auf die für die moderne Kunstbewegung so wichtigen mechanischen **Reproduktionsarten wird eingegangen**, wobei die Gesellschaft **für vervielfältigende Kunst** jenen ehrenvollen Platz erhält, der ihr seit Jahren gebührt. Eine Menge vorzüglicher Illustrationen giebt für den Nicht-Wiener gute Anhaltspunkte, sich von einigen bedeutenden Erscheinungen der modernen österreichischen Kunst eine lebhafte Vorstellung zu bilden. Wer aber den Wert des Lützowschen Textes beurteilen will, muß selbst in Wien all das Schöne gesehen haben, das die Hauptstadt innen und außen ziert; noch besser, wenn er die wichtigen Phasen der Kunstblüte hier selbst miterlebt hat. Einem solchem Beurteiler wird es klar, wie geschickt auf den wenigen Druckseiten die Wiener Kunstgeschichte der letzten vierzig Jahre zusammengedrängt ist.

x. — **Der Katalog** der akademischen Kunstausstellung zu Berlin erschien bei Rud. Schuster in zwei Ausgaben, einer kleinen in 12⁰. sehr handlich ohne Abbildungen, Preis 1 Mark, einer größeren in 8⁰. mit Zinkographien und Autotypien für 2 Mark.

Konkurrenzen.

Bei dem internationalen Ausschreiben für die Baupläne einer protestantischen Kirche für Basel, wobei dem Verfasser die Wahl des Stiles freigegeben ist, sind, wie der „Frankfurter Zeitung“ geschrieben wird, unter einer Zahl von über vierzig Bewerbern die sämtlichen Preisgekrönten Deutsche und zwar die Herren: 1. Felix Henry in Breslau, 2. Architekt Pfeifer in München, 3. Architekt Doflein in Berlin, 4. Vollmer, Docent an der Technischen Schule in Berlin.

— tt. **Breslau.** Für den Aufbau des Helmes vom Nordturme der hiesigen Maria-Magdalenenkirche wurde ein öffentlicher Wettbewerb unter den deutschen Architekten ausgeschrieben, wozu die Entwürfe bis zum 1. November d. J. dem Magistrate einzureichen sind, der Preise von 800, 400 und 300 Mark ausgesetzt hat.

Personalnachrichten.

Dem Maler August von Heyden in Berlin, dem Bildhauer Friedrich Küsthardt in Hildesheim und dem Maler Hermann Schaper in Hannover ist das Prädikat Professor beigelegt worden.

Vereine und Gesellschaften.

— s. **Der Magdeburger Kunstgewerbeverein** hat im Verlaufe des letzten Jahres sich ganz besonders rührig gezeigt

Seine Mitgliederzahl hat sich auf annähernd 430 vermehrt. Die Sammlungen des Vereins, von welchen ein Teil dem Kunstgewerbeverein in Erfurt zu einer Ausstellung geliehen worden war, sind inzwischen in die unteren Räume der Kunstschule übergeführt worden. Hoffentlich wird die Frage des Neubaues eines Museums, über welche allerdings augenblicklich tiefes Stillschweigen herrscht, bald entschieden werden, so daß dann die wertvollen Kunstschätze, welche bis jetzt gesammelt worden sind, in würdiger Weise aufgestellt werden können. Bekanntlich ist von dem Geheimen Kommerzienrat Gruson die Summe von 100000 Mark zu Museumszwecken zur Verfügung gestellt worden mit der ausdrücklichen Erklärung, daß damit das Kunstgewerbe gehoben werden soll. Die Summe ruht bei dem Magistrat, welcher sie verwaltet. Die Hälfte der Zinsen wird indes schon jetzt zu Gunsten des Kunstgewerbevereins verwendet und zwei Stipendien sind aus diesem Fonds erteilt worden. Geh. Kommerzienrat Gruson hat am 1. Mai das Jubelfest seiner fünfzigjährigen, so hochbedeutend gewordenen geschäftlichen Thätigkeit begangen und zwar unter allgemeinster Beteiligung der weitesten Kreise. Auch der Kunstgewerbeverein durfte hierbei nicht fehlen. Eine aus Stadtrat Duvigneau, Bildhauer Habs und Hofuhrmacher Gaßer bestehende Deputation des Vorstandes überreichte dem Gefeierten ein von A. Rettelbusch aquarellirtes Diplom, durch welches er zum Ehrenmitgliede des Vereins ernannt wurde. — Auf der Münchener kunstgewerblichen Ausstellung ist der Verein durch die von ihm geschaffene Kollektivausstellung in glänzender Weise vertreten gewesen, allerdings mit großen pekuniären Opfern, da irgend eine staatliche Unterstützung vollständig ausgeblieben ist und der prächtige Pavillon, in welchem die Ausstellung Platz gefunden hatte, bis jetzt in angemessener Weise noch nicht verwertet werden konnte. Vorträge wurden aus den verschiedensten Gebieten des kunstgeschichtlichen und kunstgewerblichen Lebens in großer Anzahl gehalten und mit lebhaftem Interesse entgegengenommen, namentlich über die Werke der Gold- und Silberschmiedekunst in den Königlichen Sammlungen Münchens, über Winckelmanns Bedeutung, die Königsschlösser Ludwigs II., die Entwickelung der Glas- und Uhrenindustrie, die kunstgewerblichen Schätze Augsburgs und Nürnbergs u. a. Die reichen Schätze tüchtiger Architektur, welche Magdeburg namentlich aus der Zeit der Hochrenaissance bietet, und welche der rücksichtslos vorgehenden ungemein gesteigerten Bauthätigkeit allmählich in wirklich erschreckender Weise zum Opfer zu fallen beginnen, sollen jetzt infolge gemeinsamen Mitwirkens des Kunstgewerbe- und des Architektenvereins in einem Lichtdruckprachtwerk der Nachwelt überliefert werden. Als städtische Beihilfe hiezu ist der Betrag von 2000 M. verwilligt worden. — Bei der zum 1. April l. J. vom Verein für deutsches Kunstgewerbe in Berlin ausgeschriebenen Konkurrenz behufs Erlangung von Entwürfen für einen Herrenschreibtisch mit Stuhl sind erfreulicherweise von den ausgesetzten drei Prämien zwei auf Magdeburger Kunsthandwerker gefallen. — Der in Neuhaldensleben kürzlich gebildete Zweigverein des Kunstgewerbevereins hat sich wieder aufgelöst.

Sammlungen und Ausstellungen.

— **Aus Mainz** wird der Kölnischen Zeitung geschrieben: Unsere städtische Gemäldegalerie hat einen reichhaltigen und sehr wertvollen Zuwachs erfahren. Vom nächsten Sonntag ab kommen, zunächst im Akademiesaale des vormals kurfürstlichen Schlosses in besonderer Ausstellung 46 Oelgemälde zur öffentlichen Ansicht, welche der kürzlich zu Wiesbaden verstorbene Rentner Joh. Bapt. Hofmann neben seinem sonstigen großen Vermögen der Stadt Mainz vermacht hat. Dieselben gehören sämtlich der holländischen Schule an, sind durchgehends vortreffliche, zum Teil ganz besonders hervorragende Werke. Wir nennen darunter eine große Landschaft von Jakob Ruisdael mit allen Vorzügen dieses Meisters; charakteristisch ist die schwere Stimmung, die Beleuchtung der geballten Wolken, das Spiel des einfallenden Lichtes auf dem Waldboden. Auch Salomon Ruysdael ist mit einer prächtigen Wasserlandschaft vertreten. Die Perle der Hofmannschen Sammlung bildet ein kleines Rundbild, „Eine Schule“, von Adriaen van Ostade aus 1646, in der früheren lichten Weise des Meisters ausgeführt, charakteristisch durch die blasse Färbung und das feine Helldunkel dieser Zeit. Palamedes Stevaerts d. j. ist durch ein außerordentlich klares, tadellos erhaltenes Reiterstück (aus der G. Wimmerschen Sammlung in Frankfurt a. M., gestochen von Beyer) vertreten, Anton Palamedes durch ein feingefärbtes, figurenreiches Gesellschaftsstück (Tanz), Teniers durch eine sehr farbige Wirtshausscene. Unter drei Landschaften von Jan van Goyen ist eine geistreiche kleine Wasserlandschaft (1646) von besonderer Schönheit; ein Wirtshausstück von J. M. Molenaer zeichnet sich durch die kräftige Harmonie der Farben aus; mit einem geschichtlichen Bilde, der „Auffindung des Moses“, ist in interessanter Weise Verkolje vertreten. Ferner sind von dem seltenen Meister Maton, von Dirk Hals, Bakhuyzen, Berchem, Stork und anderen trefflichen Meistern der holländischen Malerei gute Bilder in die Schenkung einbegriffen.

A. R. **Die Ausstellung der Konkurrenzentwürfe zu dem in Berlin zu errichtenden Nationaldenkmal für Kaiser Wilhelm I.** ist am 11. Sept. im Landesausstellungsgebäude eröffnet worden. Ihre Gesamtzahl beläuft sich auf 156. Davon sind etwa 50 plastische resp. architektonische Modelle, die übrigen Zeichnungen. Zum Wettbewerb werden wahrscheinlich nur 132 zugelassen werden, weil 24 gegen das Programm verstoßen. Bei den meisten fehlt der von letzterem geforderte Lageplan. Obwohl die Entwürfe nur mit einem Motto versehen sind, kann das Geheimnis der Urheberschaft naturgemäß nicht streng gewahrt werden, weshalb sogleich am Eröffnungstage die Mehrzahl der Einsender der Modelle in den Kreisen der Künstlerschaft bekannt waren. Von namhaften Bildhauern sind F. Schaper (im Verein mit den Architekten Kayser und von Großheim), Reinhold Begas mit einem Entwurfe, der nicht auf der Höhe seines Könnens steht, R. Siemering, von dessen Entwurf ein Gleiches gilt (derselbe dient mit einer Veränderung auch als Mittelpunkt einer von Ende und Boeckmann projektirten forumartigen Anlage), Schilling, G. Eberlein (mit zwei Entwürfen), M. P. Otto, Otto Lessing, Nikolaus Geiger (mit zwei Entwürfen), R. Baerwald (im Verein mit dem Architekten Gérard), Kaffsack (im Verein mit dem Architekten Otto Rieth und Adolf Hildebrand (Florenz) vertreten, letzterer mit einer pantheonartigen Rotunde, welche, für einen Platz im Tiergarten bestimmt, in einer dem Eingang gegenüberliegenden Nische des Innern die thronende Gestalt des Kaisers enthält. Unter den von Architekten herrührenden Entwürfen zeichnet sich derjenige von Bruno Schmitz (Nr. 79, Motto: „Für Kaiser und Reich“) durch Genialität der Erfindung und Kühnheit des Aufbaues besonders aus. Auch die Mehrzahl der Bildhauer, auch derjenigen, die keine Architekten zur Mitwirkung herangezogen haben, hat für eine architektonische Einfassung oder einen architektonischen Hintergrund gesorgt. Der plastische Teil der Aufgabe scheint uns am glücklichsten von Bärwald (Standort: Pariser Platz), Otto Lessing (Standort: Kreuzung der Siegesallee mit der Charlottenburger Chaussee), Eberlein (Entwurf 68; Standort: Platz vor dem Brandenburger Thor) und Kaffsack (Standort: Schloßfreiheit) gelöst worden zu sein. In der Komposition einer architektonischen Einfassung haben Kayser und von Großheim Hervorragendes geleistet. Hinsichtlich der Platzfrage haben sich 40 Bewerber für einen Platz vom Brandenburger Thor bis zur Siegesallee, 21 für den Pariser Platz, 19 für den Platz vor dem Brandenburger Thor, 19 für die Schloßfreiheit, 14 für den Königsplatz und 7 für den Opernplatz entschieden. Da das Preisgericht bereits am 30. September zusammentritt, wird es sich empfehlen, erst nach Spruch desselben auf die hervorragendsten Entwürfe näher einzugehen, zumal da es nach dem Wortlaut des Preisausschreibens dem Preisgericht freisteht, entweder nur über die Platzfrage zu entscheiden oder zugleich auch über die Gestaltung des Denkmals selbst oder endlich eine abermalige engere Konkurrenz auszuschreiben.

Denkmäler.

Das Kriegerdenkmal für die Stadt Insterburg, dessen figürlicher Teil aus einer fast drei Meter hohen Germania besteht, ist von einer dort lebenden Dame, Fräulein Zitzmann

modellirt worden. Die Figur der Germania wird in der Gladenbeckschen Gießerei gegossen werden.

Restaurationen.

– **Wiederherstellung des Domes in Worms.** Dem Professor Heinrich Freiherrn v. Schmidt in München ist der Auftrag geworden, für die Wiederherstellung des Wormser Domes einen vollständig ausgearbeiteten Entwurf anzufertigen. Nach einer Mitteilung des Dombaukomitees in Wormser Blättern ist von seiten dieses Ausschusses bezw. des Kirchenvorstandes von St. Peter mit Prof. v. Schmidt ein Vertrag bezüglich dieser Arbeiten abgeschlossen worden. Dieselben umfassen eine Darstellung des gegenwärtigen Bestandes des Domes in Grundrissen, Aufrissen und Durchschnitten mit Angabe derjenigen Einzelheiten, welche für die vollständige Wiederherstellung von maßgebender Bedeutung sein werden, ferner eine Darstellung des Domes in vollkommen fertigem Zustande, sowie Kostenanschlag und Ausführungsplan. Sämtliche Arbeiten sollen bis Mitte Mai nächsten Jahres fertiggestellt sein.

** **Zur Wiederherstellung der Kathedrale von Sevilla** wird der „Frankfurter Zeitung" aus Madrid unter dem 7. Sept. geschrieben: In den letzten Tagen ist endlich von der Regierung das Gutachten der im Winter ernannten und aus den namhaftesten Mitgliedern der Bauabteilung der Akademie für Kunst und Wissenschaft bestehenden Kommission, welche mit der Untersuchung der Kathedrale betraut war, veröffentlicht worden. Diesem Gutachten zufolge ist der Zustand des herrlichen Denkmals gotischer Baukunst nicht so hoffnungslos, wie bisher angenommen wurde. Zur Erhaltung des Domes wurde folgendes für notwendig erklärt: 1. Es ist mit möglichster Beschleunigung der im Hauptschiff nahe dem Chor zusammengebrochene Pfeiler von Grund aus neu aufzumauern und desgleichen sind die vier von diesem Pfeiler getragenen, jetzt eingestürzten Halbbogen bis zum Anschluß an die stehengebliebenen und soliden Gewölbteile wiederherzustellen. 2. Außer dem vorerwähnten Pfeiler sind die vier diesem zunächst, d. h. rund um ihn herumliegenden Pfeiler mit den von diesen gestützten Gewölben gleichfalls von Grund aus aufzumauern. 3. Gleichfalls in ihrem Mauerwerk zu verstärken und zu restauriren sind die dem eingestürzten Teile des Hauptschiffes zunächst gelegenen Kapellen de los Reyes und del Bautismo, und endlich ist bei dieser Gelegenheit das Thor San Cristobals zu vollenden. Die für diese Arbeiten erforderlichen Summen werden auf 400000 Peseten im ersten Jahre und dann für weitere sechs bis zehn Jahre auf 250000 Peseten veranschlagt. Die erste Rate — 400000 Peseten — ist bereits von den Cortes bewilligt worden.

— **Aus Werden.** Seit einigen Tagen hat man mit dem Umbau des großen Turmes der hiesigen Abteikirche begonnen. Das Alter desselben ist nicht genau festzusetzen; er hat wohl im Anfang des neunten Jahrhunderts seinen Ursprung. Auch hat man bei dieser Gelegenheit den Grund der Krypta aufgegraben und darin mehrere Gräber entdeckt. Man vermutet in denselben die Nachfolger des heiligen Ludgerus, des Gründers der Abtei. Man hat die Gräber nach einigen Untersuchungen auf Inschriften und Messungen wieder geschlossen. (Köln. Zeitung.)

Vermischte Nachrichten.

— tt. **Düsseldorf.** Die im Staatsauftrage in Carraramarmor ausgeführte Statue des heil. Sebastian von dem Bildhauer Josef Tüshaus, welche bisher in der hiesigen St. Lambertuskirche aufgestellt war, ist am 30. August nach Berlin geschickt worden, um in der Königl. Nationalgalerie ihren bleibenden Platz zu finden.

** **Der Maler Konrad Freyberg** in Berlin hat vom Kaiser Wilhelm II. den Auftrag erhalten, ein lebensgroßes Reiterbildnis Sr. Majestät zu malen.

** **Der Marinemaler Karl Saltzmann** hat im Auftrage des Kaisers Wilhelm ein großes Gemälde ausgeführt, welches, die Einfahrt des deutschen Kaisers in den Hafen von Kronstadt darstellend, kürzlich als Geschenk des letzteren an den Kaiser von Rußland abgesendet worden ist. Wie jetzt der „Kreuzzeitung" aus Petersburg geschrieben wird, hat der russische Kaiser den Marinemaler Bogoljubow beauftragt, ein denselben Gegenstand behandelndes Bild als Gegengabe für den deutschen Kaiser zu malen.

Vom Kunstmarkt.

Sn. **Londoner Versteigerungen.** Auf den jüngsten Kunstauktionen in London wurden u. a. folgende Preise erzielt: Waldlandschaft von Hobbema 1533 Pf. St., Porträt der Mary Gwyn von Hoppner 2362 Pf. St., Bernhardiner Hunde von Landseer 1912 Pf. St., Geflügel in einer Landschaft von Hondekoeter 525 Pf. St., Ansicht von Heidelberg von Turner (Aquarell) 1165 Pf. St., Weidendes Rindvieh von Rosa Bonheur 2625 Pf. St., „Zwischen Furcht und Hoffnung" von Alma Tadema 997 Pf. St. — Von den auf der Versteigerung der Bibliothek des Grafen Crawford verkauften Frühdrucken merken wir an: das Katholikon, gedruckt von Gutenberg in Mainz 1460, in Schweinsleder gebunden 300 Pf. St., einen Druck von Stephanus von 1518, Lederband mit den gekrönten H (Henri II) und H. D. (Diana von Poitiers) 305 Pf. St., ein Missale (Toleti, 1580), gebunden von Padeloup 370 Pf. St.

– x. **Ein Meissonier für 100 Francs.** Kürzlich ist, wie die Chronique des Arts meldet, der seltene Fall vorgekommen, daß auf einer Gemäldeauktion im Hotel Drouot in Paris ein Bildchen von Meissonier, 13 zu 10 cm groß, von einem ahnungslosen Käufer für 100 Frs. ersteigert wurde. Das von dem Meister bezeichnete Bild wurde von diesem als durchaus echt anerkannt, als es sich bereits wieder in dritter Hand befand. Auf der Auktion war es als von einem unbekannten Maler herrührend ausgeboten.

** **Drei der im Besitze der Fürstin von Sagan in Paris befindlichen Bildnisse von Rembrandt** sind, angeblich für die Summe von 500000 Frs., an das Kunstinstitut zu Chicago verkauft worden. Nach den Meldungen von Pariser Zeitungen handelt es sich um die Einzelbildnisse von Aerzten, welche auf der „Anatomie" des Dr. van Tulp vereinigt sind.

Zeitschriften.

Im Verlage von **Friedr. Adolf Ackermann,** München erschien soeben und sind in allen Buchhandlungen zu haben:

Münchener Künstlernovellen.

Von Fritz Freese.

Inhalt: Maria fortina. — Bachstelze. — Im Coupé I. Klasse. — Ein Stimmungsbild. — Ein Ball ohne Herren. — Ein Kunstlerfest.

Preis: broschirt M. 2.—, gebunden M. 3.—.

Ein frischer, heiterer Zug geht durch diese Erzählungen des jungen Autors, an denen auch die Damenwelt Gefallen finden wird. Eleganz, Humor, Satire, Feinheit, Vornehmheit, Komik, Wahrheit, liebenswürdige Pikanterie und Causerie sind die Faktoren, welche den Stoff dieser aus dem Münchener Künstlerleben gegriffenen Novellen beherrschen.

Verlag von Eduard Heinrich Mayer in Leipzig.

In meinem Verlage ist erschienen:

Handbuch der Luftschiffahrt.

Unter besonderer Berücksichtigung ihrer militärischen Verwendung.

Historisch, theoretisch und praktisch erläutert

von

H. Moedebeck,

Premierlieutenant in der Luftschifferabteilung.

Zwei Teile in einem Bande.

Mit zahlreichen Abbildungen und 4 Figuren-Tafeln.

Elegant brosch. M. 8.—, elegant gebunden M. 10.—.

Gemälde alter Meister.

Der Unterzeichnete kauft stets hervorragende Originale alter Meister, vorzüglich der niederländischen Schule, vermittelt aufs schnellste und sachverständigste den Verkauf einzelner Werke, wie kompl. Sammlungen und übernimmt Aufträge für alle grösseren Gemäldeauktionen des In- und Auslandes.

Berlin, W., Potsdamerstrasse 3. (17) **Josef Th. Schall.**

---

20 Pf. jede Nr. Musikalische Universal-Bibliothek! 600 Nummern. Class. u. mod. Musik, 2- u. 4händig, Lieder, Arien etc. Vorzügl. Stich u. Druck, stark. Papier. Verzeichn grat. u. fr. v. **Felix Siegel,** Leipzig, Dörrienstr. 1.

Steinmetz-Schule Zerbst.

An hiesiger Anstalt ist die neugeschaffene etatsmäßige Stelle eines Fachlehrers für Modelliren, Formenlehre, Freihandzeichnen 2c. mit einem akademisch gebildeten **Bildhauer** zum **1. November d. J.** zu besetzen. Gehalt 150 Mark pro Monat. Nach absolvirter Probezeit event. feste Anstellung. Offerten nimmt entgegen **Die Direktion.**

Bei E. A. Seemann in Leipzig erschien und ist in jeder Buchhandlung zu haben:

Der Beruf der Jungfrau. Eine Mitgabe für Töchter bei ihrem Eintritt ins Leben. Von **H. Davidis.** Elfte Auflage. (1886.) Elegant geb. mit Goldschnitt. 3 M. 80 Pf.

Die Hausfrau. Anleitung zur selbständigen und sparsamen Führung von Stadt- und Landhaushaltungen. Von **H. Davidis.** 13., durchaus verbesserte Aufl. 1886. geb 4 M. 50 Pf; extra fein geb. 5 M. 50 Pf.

Der Name der durch viele treffliche Schriften allgemein bekannten Verfasserin **Henriette Davidis** macht jedes weitere Wort der Empfehlung überflüssig. Beide Bücher sind von sachverständiger Hand zum Teil **ganz neu** bearbeitet.

Ein Ölgemälde

in schönem Goldrahmen, „Die Jungfrau" vorstellend (v. Jenny), 170 cm breit, 135 cm hoch, ist zu verkaufen. Näheres durch Fräulein **Ch. Niethammer, Ludwigsburg,** Myliusstr. 5 (Württemberg).

Für Kunstfreunde.

Der **erste Jahrgang** der **„Kunstberichte über den Verlag der Photographischen Gesellschaft in Berlin",** mit 40 Illustrationen und einer Miniaturgravüre nach Professor Knaus' reizendem Bilde *„Die Künstlerin und ihr Modell"* versehen, bietet in anregender Form zahlreiche interessante Beiträge zur Kenntnis und zum Verständnis des Kunstlebens der Gegenwart. Broschirt durch jede Buchhandlung oder durch die Photographische Gesellschaft in Berlin gegen Einsendung von 1 Mark 50 Pfennigen in Freimarken zu beziehen

Photographische Gesellschaft.

Berlin.

Kunsthandlung Hugo Grosser in Leipzig.
Vertretung und Musterlager von
Ad. Braun & Co., Phot. Anstalt in Dornach.

Unentbehrlich für jeden

Kunstgewerbebeflissenen

ist das bei E. A. Seemann in Leipzig erschienene:

Handbuch der Ornamentik

von Franz Sales **Meyer,** 38 Bogen mit über 3000 Abbildungen.

9 Mark, geb. 10 Mark 50 Pf.

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig.

Wilh. Lübke,

Geschichte der Architektur.

6. Aufl. 2 Bände mit 1001 Illustrationen. Preis 26 M. geb. in Calico 30 M. in Halbfranz 32 M.

DÜRER

Geschichte seines Lebens und seiner Kunst

von **M. THAUSING.**

Zweite, verbesserte Auflage in 2 Bänden gr. 8. Mit Illustr.; kart. M. 20.—; in Halbfranzband M. 24.—.

Anton Springer,

Raffael und Michelangelo.

Zweite, verbesserte und vermehrte Auflage in 2 Bänden gr. 8. Mit vielen Illustrationen. 2 Bände engl. kart. M. 21. — in Halbfranzband M. 26. —.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. Druck von August Pries in Leipzig.

24. Jahrgang. 1888/89.

Kunstchronik

Nr. 45 (Schluß). 26. September.

Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

Herausgeber:

Carl v. Lützow und Arthur Pabst

Wien, Theresianumgasse 25. — Köln, Kaiser-Wilhelmsring 24.

Expedition:

Leipzig: E. A. Seemann, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. Kühl, Jägerstr. 73.

Die Kunstchronik erscheint von Oktober bis Ende Juni wöchentlich, im Juli, August und September nur aller 14 Tage und kostet in Verbindung mit dem Kunstgewerbeblatt halbjährlich 6 Mark, ohne dasselbe ganzjährlich 8 Mark. — Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

Über die Malweise der alten Meister.

München, im Mai 1889.

Es ist eine vielerörterte, aber keineswegs aufgeklärte Frage, wie die alten Meister ihre bewunderungswürdige Farbenglut erzielt haben, deren Schmelz, Leuchtkraft und Reinheit von unverwüstlicher Dauer zu sein scheint. Wir finden diese unnachahmlichen Eigenschaften, denen eine emailartige Glätte, die nur selten die Spur des Pinsels erkennen läßt, zugesellt ist, vorzugsweise in der gesamten Holztafelmalerei, wogegen sich auf der Leinwand, wo sie von vornherein weniger entwickelt sind, schon früh die noch heute übliche Malweise geltend macht. Die Erklärung jener herrlichen Eigenschaften sucht man teils in einer uns nicht mehr bekannten Farbenbereitung, teils in dem weißen Malgrund, dem bekannten Überzug der Holztafel (nur anfangs auch der Leinwand) mit einer Mischung aus geschlämmter Kreide (oder Gips) und Leimwasser, und sagt, dieser sorgfältig geglättete weiße Grund leuchte unter den nur dünn und lasurartig aufgetragenen Farben hervor, greife dieselben nicht an und rufe mehr noch als die Güte und Reinheit der Farben jenes herrliche und unvergängliche Kolorit hervor. Diese Technik wird bekanntlich als die der „Meister vom weißen Malgrund“ der später mit der Leinwandmalerei auftretenden Anwendung eines dunklen (aus Bolus hergestellten) Grundes gegenübergestellt. Die naheliegende Frage, wie es denn komme, daß so poröse Medien wie Kreide oder Gips die Farben nicht aufgesogen und stumpf gemacht haben, glaubt man durch die Vermutung, daß sorgfältiges Schleifen und Glätten des Malgrundes seine Porosität, also seine Aufsaugungsfähigkeit aufgehoben habe, erledigt. Jedoch wäre wohl in Wirklichkeit der matte Kreide- oder Gipsgrund, mochte er noch so fein geschliffen sein, mehr oder weniger von den Farben durchsetzt worden, was dann seinem Hervorleuchten ein Ende gemacht, also die vielgerühmte Wirkung alsbald aufgehoben hätte, zumal ein Nachdunkeln und eine Zersetzung der Farben unausbleiblich gewesen wäre. Das gilt für Öl- wie für Wasserfarben, nur daß das Öl in seiner trüb-glasigen Mischung mit der Kreide (dem Gipse) das Übel noch verstärkt hätte. Eine zweite Frage ist, was den alten Meistern jene Sicherheit im Kolorit gab, die aus dem dünnen lasurartigen Farbenauftrag erkennbar ist, während doch unsere Künstler übermalen, abschaben oder Lichter aufsetzen, bis die gewünschte Wirkung erzielt ist. Hierauf wird geantwortet, die richtige Benutzung des weißen Malgrundes habe (wie die Freskomalerei) die lästige (!) Voraussetzung, daß der Maler schon beim Beginne der Arbeit über die Zeichnung und die Farbengebung völlig im klaren sei. Alles in allem lautet wohl die übliche Erklärung der alten Malweise wie folgt (vgl. z. B. Hirth, Malerische Auffassungen und Techniken): „Nachdem die Konturen des Bildes genau auf den weißen Kreidegrund gebracht waren, wurden die einzelnen Partien in ihren Lokaltönen mit den entsprechenden Wasserfarben in gleicher Anlage kolorirt, aber sehr leicht und

dünn angelegt, worauf dann, nachdem dieselben gut eingetrocknet waren, die Ausmodellirung der Lichter und Schatten und der feinen Details in Ölfarben erfolgte. Es war dies nicht bloß eine Erleichterung, die eine raschere Vollendung ermöglichte, sondern auch die Klarheit der Farbengebung wurde erhöht, da die ohne Öl ausgeführten lichten Untermalungen dem Nachdunkeln nicht so sehr ausgesetzt sind." Derart soll namentlich die „wunderbare Lasurtechnik der Deutschen und Niederdeutschen im 15. und 16. Jahrhundert auf dem weißen, aus der Tiefe aufleuchtenden Malgrund aufgebaut" sein.

Nachdem ich so den herrschenden Standpunkt der Frage dargelegt habe, will ich die Beobachtungen mitteilen, die für eine wesentlich andere Malweise, als oben beschrieben, zeugen und erkennen lassen, daß der weiße Malgrund keineswegs, wie man nach Obigem glauben sollte, der Leuchtkraft der Farben wegen geschaffen wurde. Es fiel mir von vornherein auf, daß die Ausmodellirung der Lichter und Schatten und der meisten Details nicht, wie behauptet wird, erst mit Auftrag der Ölfarben erfolgt ist, sondern schon vorher, denn die Schatten wie die Lichter dringen aus der Tiefe hervor, und erstere scheinen in grauen Tönen durch die meist durchsichtigen Farben hindurch. Wo aber undurchsichtige Farben zur Anwendung gekommen, sind die Schatten und Lichter ebenfalls nicht mit der Farbe ausmodellirt, sondern erstere (wie namentlich bei Wohlgemuth sehr auffallend) durch Stricheln mit Grau oder Schwarz aufgetragen, was offenbar der Zeichenmanier entlehnt ist. Da war es nun die bekannte Erscheinung, daß die Flügel mancher Altarbilder nur von innen farbig, außen jedoch grau in grau (en grisaille) gemalt (z. B. Kgl. Pinak. Saal II, Nr. 55—57, Tod der Maria u. s. w.), zuweilen aber auch über dieser Grisaille mit Farbentonen leicht angetuscht sind (z. B. a. a. O. Saal III, Nr. 209—211, Sebastiansaltar von Holbein), was mich auf den Gedanken brachte, wie einfach sich das wunderbare Kolorit der „Meister vom weißen (!) Malgrund" erkläre, wenn etwa alle ihre Bilder zuerst grau in grau gemalt und dann wie ein Bilderbogen kolorirt worden seien. Dies Verfahren würde einer Kunst, die doch nach vielen Richtungen noch Handwerk war, ganz ähnlich sehen und mit dem natürlichen Entwickelungsgang, dessen Ausgangspunkt die Miniature der Handschriften war, vollkommen harmoniren. Daraufhin betrachtete ich nun die guten Meister näher und gewann in der That die Überzeugung, daß überall ein in Licht und Schatten fertig abgetöntes, grau in grau gemaltes Bild unter den Farben hervorscheint, und daß alle solche Teile, für welche (wie namentlich für Architektur) der graue (oder gelbbraune) Grundton der Untermalung paßt, denselben meist fast unverändert behalten haben. Dies ersparte viel Arbeit, worauf es bei der Massenproduktion kirchlicher Gemälde, wie sie damals herrschte, sehr ankam. Daher die auffallende Vorliebe für grau oder gelbbraun angelegte Flächen; grau ist der Boden, grau ist die Wand, grau der Sockel oder Stein, worauf die bunten Heiligenfiguren stehen. Daher auch der Brauch, in vielen Fällen (z. B. bei schwacher Bezahlung) die äußeren Bilder der Flügelaltäre nur grau in grau herzustellen, nicht zu koloriren. Die graue Untermalung scheint aber nicht nur durch die Farben hindurch, schaut uns nicht nur aus der Architektur an, sondern sie liegt — was für den Nachweis meiner Behauptung die Hauptsache ist — vielfach da zu Tage, wo Farbe sitzen müßte, aber infolge von Ersparnis oder Unfertigkeit oder Beschädigung fehlt. Beispielsweise ist die innere Seite des roten Mantels des h. Joseph auf der Anbetung von Gerard David (Bild Nr. 118 im Saal II) aus Versehen oder Bequemlichkeit grau gelassen worden. Noch auffallender ist folgendes Beispiel. Auf dem Bilde Nr. 49 (Saal II) trägt die h. Christina ein kostbares Brokatkleid, unter dessen goldbraunem Muster die Grisaille deutlich durchschimmert, während sie in dem lichtgrauen, aus irgend einer Veranlassung unkolorirt gebliebenen unteren Besatz frei zu Tage liegt. Diese große, mit kleinen Zipfeln besetzte Fläche sollte, wie ihre Vergleichung mit dem durch dieselben Schwänzchen gekennzeichneten und bereits weiß übermalten, pelzartig gestrichelten Ärmelbesatz darthut, als Hermelin gemalt werden, ist aber unfertig geblieben und zeigt nun deutlich, daß die alten Meister ihre Farben nicht unmittelbar auf den weißen Kreidegrund, sondern auf eine grau in grau gehaltene Untermalung setzten. Auch die Bilder von Barth. Bruyn (im Kab. 2) Nr. 71 „Kaiser Heinrich der Heilige" und Nr. 72 „Die h. Helena", die „halb grau in grau" (nach dem Katalog) gehaltenen Rückseiten der vollständig farbigen Altarflügelbilder Nr. 69 und 70, sind offenbar unfertig, denn der bunte Marmor des Hintergrundes, mehr aber noch die fleischfarbig gemalten Gesichter und Hände bilden einen gar zu drolligen Gegensatz zu der ganz grau in grau gehaltenen Kleidung, als daß man diese Bilder für fertig halten könnte. Es wäre nun sehr merkwürdig, wenn nur die nordischen Meister diese Malweise besessen hätten, und in der That haben die Italiener sie bereits in ihrer frühesten Zeit ausgeübt. Ihre aus der byzantinischen hervorgegangene Kunst läßt auch deutlich wahrnehmen, daß die Tafelmalerei jene Malweise von der (urspr. byzantinischen) Miniaturmalerei der Pergamenthandschriften übernommen hat. Das erste Tafelbild war gewiß der Deckel einer Hand-

schrift, eines Missale oder dergl., worauf der Gedanke nahe lag, auch die schließenden Deckel oder Thüren der Altarschreine derart zu schmücken. Da war die Tafelmalerei in die mittelalterliche Welt gesetzt, und sie ahmte natürlich die Miniaturmalerei, die damals „Kunst des Illuminirens" hieß, nach und zeichnete (bezw. malte) wie diese ihr Bild fix und fertig zuerst grau in grau[1]), um es dann zu illuminiren (koloriren). Ein anziehendes Beispiel dafür bietet der vorzüglich gut erhaltene kleine Altar mit Seitenflügeln (Nr. 986 im Kab. 17) von Lippo Memmi (1290—1357). Das Mittelbild „Himmelfahrt Maria" ist ganz farbig ausgeführt, die Farben sind teilweise geradezu email artig aufgetragen, dagegen sind die Seitenbilder, die auf derselben Tafel wie das Mittelbild gemalt, also nicht eigentlich Flügel sind, grau in grau belassen, mit Ausnahme des Himmels, der blau angelegt ist. Betrachten wir nun Bilder wie Nr. 979 und 980 (in demselben Kab.) aus Cimabue's Schule (erstes Viertel des 14. Jahrhunderts) oder Nr. 981—983 vom großen Giotto (1276—1337), so gewahren wir, wie dort infolge des Umstandes, daß diese Bilder stark abgerieben sind, die Grisailleuntermalung überall zu Tage tritt, namentlich unter den stark abgeriebenen Fleischtönen. Diese erscheinen in allen älteren Bildern wenig haltbar. Wie grau sind die Gesichter und Hände, während die Gewänder und der Hintergrund mehr Farbe bewahrt haben! Besonders stechen die ganz nackten, nun grau gewordenen Körper (z. B. Christus am Kreuz) gegen ihre farbige Umgebung ab. Gleiches lassen toskanische Bilder um 1470, ferner Bilder von Mainardi (1482—1515) wahrnehmen, kurz, wir verfolgen die Grisailleuntermalung, die in der ältesten Zeit am dunkelsten gehalten ist, bis ins 16. Jahrhundert, beispielsweise auch auf Bildern von Benvenuto Tisi, gen. il Garofalo (1481—1559) Nr. 1081 „Maria mit Heiligen" und Nr. 1082 „Madonna mit dem Jesuskind". Diese Bilder sind so stark abgerieben, daß die Fleischtöne fast ganz verschwunden sind und die Körper so grau aussehen, wie der Stein, auf dem sie sitzen. Wahrscheinlich hängt es auch mit dieser Malweise zusammen, wenn auf so vielen gut erhaltenen Bildern, z. B. Filippino Lippi's Beweinung (Nr. 1009) und Sandro Botticelli's Beweinung (Nr. 1010), der Christuskörper eine so abschreckend graue Farbe hat, mag nun die graue Untermalung den Meister verführt haben, diese unter Aufsetzung einiger grünlichen und weißen Lasuren gleich als Farbe des Todes zu benutzen, oder mögen auch hier die Fleischtöne abgerieben sein. Ich glaube eher das Erstere.

Es handelt sich, wie schon diese wenigen Beispiele zeigen, nicht um Untermalung in unserem Sinne, sondern um eine dem Farbenauftrag vorhergehende vollständige Ausführung grau in grau, die in der ältesten Zeit, namentlich bei den Italienern, am dunkelsten, später lichter, namentlich bei den altkölnischen und niederländischen Meistern sehr licht gehalten ist, aber doch den weißen Kreidegrund völlig, selbst in den Lichtern, überdeckt. Der Farbenauftrag war dementsprechend nicht ein Malen im Sinne der Neuzeit, sondern mehr ein Koloriren, und unter Umständen ein Emailliren, wie bei der Miniature. Die Entwickelung des Tafelbildes aus der Miniature hat auch die Malweise bestimmt. Die in allen Einzelheiten genaue Vorzeichnung der Konturen erforderte die Herstellung einer dem Pergament ähnlich lichten Fläche, und dies ließ den weißen Kreidegrund entstehen. Für den Farbenauftrag brachte derselbe den oben besprochenen Nachteil der Porosität mit sich. Ich glaube nun, daß das Streben nach Dichtung desselben Ursache war, daß man in der Ausmodellirung des Bildes in Grau noch weiter ging als bei der Miniature, und den ganzen Malgrund (in Wasserfarbe oder Tempera) mit einer so neutralen und unveränderlichen Farbe, wie das Grau ist, sättigte, worauf derselbe durch diese graue Schicht gegen die bunten Farben abgeschlossen war, die nun unverändert und frisch blieben, allerdings leichter abgerieben werden konnten, ausgenommen Ölfarben. Diese Malweise hatte ferner den Vorteil, das vordringliche Weiß des Grundes zu dämpfen, und sie ist es, die jenen einheitlichen Grundton geschaffen hat, der jene Bilder, namentlich die der vlämischen und holländischen Schule in so hohem Grade auszeichnet. Also nicht der weiße Kreidegrund, sondern die geschilderte Malweise ist die Hauptsache. Für diese Malweise war die lange alleinherrschende Temperatechnik ganz besonders geeignet, weil das Bindemittel derselben (Eiweiß, Leimwasser ꝛc.) sich indifferent gegen die Kreide verhielt und geeignet war, eine undurchlässige Schicht zu bilden, wohingegen das Öl bekanntlich den Kreidegrund leicht verdirbt. Es ist noch eine offene Frage, ob und inwieweit die Öltechnik anfangs zur Übermalung von Temperafarben angewendet worden sei. Indessen, wie Cennino Cennini schon Ende des 14. Jahrhunderts Anweisungen giebt, wie man samt- und pelzartige Stoffe durch Öllasuren auf Tempera naturwahr herstellen könne, so setzten höchstwahrscheinlich alle unsere zuerst die Öltechnik anwendenden nordischen Meister vom weißen Kreidegrund ihre Ölfarben auf Temperagrisaille, da sie wohl be-

1) Man betrachte u. a. auch die kolorirten Holzschnitte, die ebenfalls aus der Miniaturmalerei hervorgegangen sind. Auch die leicht ausgetuschten Federzeichnungen in den Handschriften der Minnesänger kommen in Betracht. Sogar auf einem andern Gebiet, in der Glasmalerei, wurde alle Schattirung grau in grau ausgeführt.

merkten, wie trefflich sich diese mit so durchsichtigen und haltbaren Lasuren „koloriren“ ließ. Vielfach läßt es sich ja auch feststellen, daß die Grisailleuntermalung in Tempera ausgeführt ist. Wo die Grisaille in Öl gemalt ist, hat sie gewöhnlich einen gelblichen Ton angenommen, der auch im Kolorit nachwirkt. Man könnte am Ende gar fragen, ob nicht auch der gepriesene gelbliche Ton der Rembrandtschen Bilder hiermit zusammenhänge. Alle die Meister der vlämischen und holländischen Schule, auch Rubens und van Dyck (in ihren Holztafelbildern, ganz und zum Teil auch noch in ihren Leinwandgemälden), namentlich aber die berühmten Kleinmeister wie Brueghel, van Balen, Brouwer, Teniers, Terborch, Mieris, Dov u. s. w. haben im Prinzip an der alten Malweise festgehalten, behandelten sie aber unvergleichlich genial gegenüber den alten Koloristen. Der Untermalung in lichter Grisaille verdanken ihre Bilder die sie auszeichnende Klarheit in den Tiefen und im Helldunkel, sowie den einheitlich aus der Tiefe heraus über die ganze Bildfläche gebreiteten Grundton, während die emailartige Glätte von der Verwendung von Mastixfarben herrührt. Ob die zahlreichen Grisaillebilder aus jener Zeit nur, wie man sagt, als Vorlagen für den Kupferstich gefertigt wurden, ob nicht manche ursprünglich bestimmt waren, bemalt zu werden, muß dahingestellt bleiben. Damals wurden die Bilder gewissermaßen **be**malt, heute werden sie **ge**malt, so könnte man den Unterschied zwischen der alten und modernen Malerei bezeichnen. Es scheint, man darf diesen Umschwung der Schule zuschreiben, die zuerst der Wirkung durch die Farbe den Vorrang einräumte, mehr in Farben modellirte als zeichnete, also der venetianischen, und wahrscheinlich hängt dies eng zusammen mit der immer breiteren Raum gewinnenden Verwendung der Leinwand. Die Malerei erhielt nun einen Zug ins Große und Großartige. Die holländischen Kleinmeister haben jedoch die alte Weise bis zum Schluß bewahrt, und so endete diese, wie sie begonnen, in der Miniaturmalerei.

Mögen nun Berufenere entscheiden, ob die hier mitgeteilten Beobachtungen, für welche jede andere größere Galerie wohl auch Gelegenheit bieten wird, über die alte Malweise neues Licht verbreiten. Die kopirenden Künstler in den Galerien, die vergeblich mit ihrer modernen Manier die alten Meister treu wiederzugeben suchen, würden mit der hier beschriebenen alten Weise vollkommene Ebenbilder schaffen. Insofern hat die Sache ja auch einen praktischen Wert, und dies noch mehr, wenn man angesichts der längeren Haltbarkeit der alten Malweise diese auch heute wieder für monumentale Zwecke, Verewigung historisch wichtiger Vorgänge u. dgl. anwenden wollte.

Ernst Boetticher.

Ein Gang durch die Galerie Nostitz in Prag.

(Schluß.)

Die Gegenstücke Nr. 256 und 279 endlich gehen vielleicht auf Holbeinsche Originale zurück, obwohl ich solche nicht namhaft machen kann. Eine kurze Beschreibung der Bilder, deren eines die alte Jahreszahl 1537 trägt, sowie eine Wiedergabe der Inschriften führt vielleicht zur Klärung des Sachverhaltes von seiten anderer Forscher. Die fraglichen Bilder sind Gegenstücke, unterlebensgroße Brustbilder mit Händen. (Beide auf Lindenholz.) Nr. 256 Halbprofil nach rechts, Mann mit schwarzem Barett. Unten in gelber Kapitalis auf grauem Grunde: „Cum tredecim vitae fluxissent lustra peractae Viribus exhausto colore talis eram / Pignora sunt tredecim nostra de sanguine creta / Vnica quae nobis sustulit vxor erat.“ Oben links ein Wappen: in Schwarz ein steigendes kleines Roß über Flammen. Auf dem Fingerring wiederholt sich das Wappen. Rechts im Hintergrunde ein Fenster, durch welches man auf eine bergige Landschaft blickt. Das Gegenstück Nr. 279 zeigt einen Mann mit abgelebten Zügen und etwas verkommenem Vollbart. Schwarzer barettartiger Hut. Halbprofil nach links. Rechts oben ein Wappen: Der rote Schild durch ein blaues Band mit drei gelben, sechsstrahligen Sternen geteilt. Oben ein heraldisch nach rechts gekehrter aufsteigender Bock. Auf dem Bilde liest man unten in gelber Capitalis folgende Inschrift: „Bis octo lustris, annis tribus atque peractis / Sic labra, sic vvltvs lvm(i)na viva tuli / Corpore parvus eram: sed magnus corde, fideq(ue) / Et nobis vxor pignora quinque parit“. Links im Hintergrunde ein Fenster, durch das eine bergige Landschaft sichtbar ist.

Des älteren Cranach Werkstätte ist durch mehrere Tafeln vertreten, deren wertvollste das Breitbild mit Christus und den Kleinen sein dürfte (Nr. 27). Rechts oben bemerkt man die geflügelte Schlange, links unten ein Wappen: heraldisch links eine Katze in Gold, heraldisch rechts ein schräggeteiltes Feld (oben Gold, unten Blaugrün). Oben auf dem Bilde noch eine lange Zeile mit dem Text: „Lasset die Kleinen ...“ in Kapitalschrift (auf Lindenholz ca. 0,80 m breit). Man weiß, wie oft diese Darstellung in der Werkstatt Cranachs wiederholt worden ist. So befinden sich zwei dieser Bilder in der Dresdener Galerie, Nr. 1924 und 1927, wovon das erstere gar nicht, das letztere in vielen Stücken mit dem Bilde bei Nostitz übereinstimmt. Das Prager Exemplar steht aber dem älteren Cranach viel näher als die Dresdener Wiederholung und könnte vom Meister selbst gemalt sein. Eine andere Wiederholung im gotischen Haus zu Wörlitz (Nr. 1137) stimmt nach meiner Erinnerung auch nicht vollkommen mit dem Prager Bilde überein

und scheint ebenfalls später zu fallen. Verschieden von dem Exemplar bei Nostitz ist auch das späte Schulbild in Schwerin.[1]

Von geringerer Qualität als Nr. 27 ist eine der vielen Atelierwiederholungen von Cranachs Ehebrecherin vor Christo (Nr. 31). Das Bild zeigt fast lebensgroße Figuren. Rechts oben findet sich das Monogramm.[2]

Gute interessante Bilder sind Nr. 173 und 175, lebensgroße Porträte vom jüngeren Cranach. Beide datiren von 1566 und stellen Mann und Frau in mittlerem Alter vor. Von „einer alten Frau", wie der Katalog sie nennt, kann keine Rede sein, auch wenn man die Inschrift „Aetatis suae 38" nicht lesen würde. (Helle Karnation, grauer Hintergrund — auf Lindenholz).

Die „altdeutsche" Madonna Nr. 13 hängt für meine Sehweite zu hoch, als daß ich sie anders denn vermutungsweise der Cranachschen Schule zuweisen könnte. Nr. 141, ebenfalls hoch situirt, dürfte eine Kopie nach Cranach sein.

Aus späteren Zeiten finden wir einige Rottenhammers, Nr. 120 und 150.[3] Erstere Nummer weist eine schon sehr undeutlich gewordene Inschrift auf, in welcher die Jahreszahl 1615 zuoberst steht und der Name des Malers vorzukommen scheint. Auf Nr. 150 erinnert die Landschaft an Jan Brueghel oder Schoubroeck. Nikolaus Knupfer ist durch ein interessantes signirtes Breitbildchen vertreten, Diana und andere Figuren in einer Landschaft (Nr. 53), das durch gute Erhaltung und saubere Ausführung auffällt. Es ist weniger bunt gehalten als Knupfers Hauptbild in Schwerin.

Von Paudiß bewahrt die Galerie eine lebensgroße Halbfigur aus dem Jahre 1661. Ein junger Mann mit blauem Barett, woran zwei weiße Federn, ist de face in der bekannten verblasenen Weise dargestellt. Die linke Hand ist ausgebreitet, der linke Arm (verkürzt gesehen) wird in die Seite gestemmt. Die Bezeichnung lautet „Christstoffter Paudis 1661". Die zwei Gemälde von Karl Andreas Ruthart habe ich schon im Repertorium f. K. besprochen (IX, 141).

Ohne von der Nationalität des Malers bestimmte Kunde zu haben, reihe ich hier zwei mit H. oder A. Hoc bezeichnete große Breitbilder an, die irrtümlicherweise als Werke des Rob. v. Hoeck im Katalog verzeichnet stehen. Der Maler ist vielleicht Holländer und hat wohl den Einfluß des Palamedes Palamedesz und des jüngeren Huchtenburg erfahren. Die zwei Reitergefechte bei Nostitz, von denen Nr. 197 die erwähnte Bezeichnung trägt, gehen vollkommen mit einem bezeichneten Hoc der Sammlung Stroß in Wien zusammen; zu dem sog. Hock und van Loon in der gräfl. Harrachschen Galerie in Wien können sie aber schon deshalb gar nicht passen, weil das kleine Bild, das jene wunderliche Benennung erhalten hat, einfach ein signirter Hermann van Lin ist, dessen Signatur freilich rechts unten etwas gelitten hat.[1]

Unter den Modernen wären besonders hervorzuheben: Führichs trauernde Juden von 1837 und Chr. Rubens' Columbus von 1846.

Die Italiener der Galerie Nostitz, die ohnedies in nur geringer Anzahl vorhanden sind, möchte ich in anderem Zusammenhang besprechen.

Wien, im Juli 1889.

Dr. Th. Frimmel.

1) (No. 166) Der Schlie'sche Katalog weist auf die einschlägigen Stellen bei Schuchardt hin.

2) Wiederholungen werden genannt in: Dresden, München, Nürnberg, bei Esterhazy in Wien (jetzt in Pest). Vergl. Schuchardt II. 5, 44, 95, 110, 145. S. 110 ist das Bild bei Nostitz erwähnt. Eine andere Wiederholung war 1876 in München ausgestellt vom Kirchenvorstand von Annaberg in Sachsen (Br. 1, 20, 40, 73) mit der Inschrift: „Wer unter Euch ohne Sünde ist, der werfe den ersten Stein auf sie Jo: VIII" Darunter die Schlange mit liegenden Flügeln in sauberer Ausführung (ältere Notiz). Andere Wiederholungen sind auch in Woermann's Geschichte der Malerei II, 126 namhaft gemacht. Dort eine kleine Abbildung des Münchener Exemplars, eine größere in Janitscheks Geschichte der deutschen Malerei.

3) Nach einer älteren Notiz auch No. 1 und zwar mit dem Namen der Jahreszahl 1607.

1) Noch dazu wurde neuerdings fast auf die Signatur eine Fideicommisnummer hingekleckst, die zur Leichtigkeit der Bestimmung eben nicht beiträgt und die recht gut auf der Rückseite Platz gefunden hätte. Viele Bilder der Harrachgalerie sind durch die aufgesetzten Inventarnummern geradewegs in ihrem Wert beeinträchtigt worden, z. B. der schöne Rembrandt.

Bücherschau.

x. — **Ein Bilderatlas zum Homer**, herausgegeben von Dr. R. Engelmann, ist soeben im Verlage des Litterarischen Jahresberichtes (Artur Seemann) in Leipzig erschienen. Er enthält 36 Tafeln mit etwa 200 antiken homerischen Darstellungen und die dazu nötigen Erläuterungen. Die mythologischen und antiquarischen Kenntnisse, welche die Schüler zur Homerlektüre mitbringen, sind in der Regel ziemlich dürftige. Daß ein Atlas wie der vorliegende den Unterricht beleben wird, leuchtet ohne weiteres ein. Die homerlesende Jugend wird durch diese klassischen Abbildungen ohne Zweifel eine lebhaftere Aufmerksamkeit für den Stoff gewinnen, als wenn ihr, wie bisher wohl meist üblich war, der Homer als Mittel zur Einprägung der griechischen Sprachformen und des Satzbaues dargeboten wurde. Gerade die wenigsten Menschen empfangen in der Schule einen auch nur schwachen Begriff von der Größe und Bedeutung des homerischen Gedichtes. Die Schule soll aber nach Möglichkeit auch das Verständnis des Homer erschließen und kann dies nur, wenn die Beschäftigung mit dem Stoffe eine intensivere wird, als die landläufige war. Darum verdient der vorliegende Atlas die Beachtung aller Pädagogen und darf als wichtiges Hilfsmittel bei der Homerlektüre empfohlen werden. Der Preis ist äußerst mäßig: der vollständige

Atlas kostet 3 M. 60 (in Querfolio, kartonnirt), jeder der beiden Teile einzeln 2 Mark.

Ausgrabungen und Funde.

— **Wiederherstellung der Marienburg.** Einen ungemein wichtigen Fund hat, wie uns aus Königsberg geschrieben wird, Herr Archivar Dr. Ehrenberg im dortigen königl. Staatsarchiv gemacht. Es ist bekannt, wie geringfügig die Nachrichten sind, die uns bisher über Alter und Einrichtung der Marienburg, des herrlichsten Erzeugnisses deutscher Profangotik, Aufschluß gaben. Herr Bauinspektor Steinbrecht, der mit der Wiederherstellung des alten Hochmeisterschlosses beauftragt ist, war sogar in den wichtigsten Fragen lediglich auf den baulichen Befund, der allerdings unter seiner sachkundigen Hand ungeahnte Ergebnisse geliefert hat, angewiesen. Herrn Dr. Ehrenberg glückte es nun, eine Reihe von Visitationsprotokollen, welche polnische Kommissare seit der Mitte des 16. Jahrhunderts bis in das 18. Jahrhundert hinein über den Zustand der Marienburg aufgenommen haben, im Original zu entdecken. Auf künstlerische und baugeschichtliche Untersuchungen kam es jenen alten Herren nicht an; um so wertvoller sind aber für uns ihre Berichte, indem sie in trockenem und langweiligem Tone eine genaue Beschreibung aller einzelnen Räume geben. Da die völlige Zerstörung des Schlosses erst zu Ende des vorigen und zu Anfang des laufenden Jahrhunderts erfolgt ist, so haben wir nunmehr ein getreues Bild des alten Baues gewonnen, und unsere ganze Kenntnis und Beurteilung der mittelalterlichen Einrichtung ist mit einem Schlage aus ihrer bisherigen Unsicherheit herausgerissen, so daß die Pläne für den Wiederaufbau sich von jetzt ab auf den gesichertsten Grundlagen bewegen werden.

Sammlungen und Ausstellungen.

J. V. **Die Leihausstellung**, welche der Leipziger Kunstverein von Oelgemälden älterer Meister aus sächsischem Privatbesitz veranstaltet, ist am 19. Sept. eröffnet worden. In den schönen und großen Sälen des Kunstvereins im städtischen Museum repräsentirt sich die Ausstellung auf das vorzüglichste, da selbst bei nicht sonnenklaren Tagen die Beleuchtung gut, die Zusammenstellung der ausgestellten Bilder nach bestimmten Grundsätzen getroffen ist. Der ausgegebene Katalog, der nach auswärts gegen Einsendung von 1 Mark von der Expedition des Kunstvereins versendet wird, weist im ganzen 278 Nummern und 32 Aussteller auf. Den einzelnen Nummern sind die von einem der berufensten Kenner der niederländischen Kunstgeschichte, soweit sie diese betreffen, revidirten Künstlerdaten, Größe und Bezeichnung der Bilder sowie deren Besitzer beigefügt. Mit den meisten Bildern, nämlich 68, ist der Vorsitzende des Kunstvereins Herr Generalkonsul Thieme vertreten, dem die Anregung und thatkräftige Förderung der Ausstellung verdankt wird. Herr Dr. Martin Schubart in Dresden ist mit 22 Bildern vertreten, unter denen ein schöner Rubens, ein Hobbema, ein Wouverman, ein Pieter de Hooch besondere Beachtung verdienen. Aufsehen erregen dürfte ein weibliches Bildnis in Lebensgröße von Rembrandt, im Besitze des Herrn Grafen Luckner auf Altfranken; es ist soeben von dem Konservator Hauser in Berlin restaurirt worden und dürfte in jeder Hinsicht den vorzüglichsten Bildnissen einzureihen sein, die dem Meister verdankt werden. — Die Dauer der Ausstellung soll voraussichtlich acht Wochen betragen. Von seiten der Kunsthistoriker ist ein besonders reges Interesse zu erhoffen, da die Ausstellung Schätze enthält, die zum erstenmal der Oeffentlichkeit zugänglich gemacht werden.

Vermischte Nachrichten.

Aus Baden-Baden. Eine der bemerkenswertesten Sehenswürdigkeiten hiesiger Stadt ist das Atelier des Bildhauers Freiherr Kopf, [illegible] seit Jahren als eine Kunstwerkstätte ersten Ranges bekannt. In mehreren, an einander stoßenden Sälen ist in echt künstlerischer Zusammenstellung mit wertvollen Antiquitäten von Mobilar und Gobelins, eine reiche Kollektion von Porträtbüsten, Medaillons, Gruppen und Statuetten mit entgegenkommender Liberalität jedem Kunstfreunde zugänglich gemacht. Eine Marmorbüste Kaiser Wilhelms, kürzlich vollendet, datirt aus der letzten Lebenszeit des Monarchen; verdient als verdienstvolle Arbeit gleichfalls genannt zu werden die Büste der Königin von Württemberg; eine weitere, ebenfalls mit Meisterschaft aufgefaßte und vollendete Porträtbüste ist die von Dr. Schliep; das edle Material von vorzüglicher Schönheit unterstützt wesentlich die Wirkung dieses Kunstwertes. Eine große Zahl von fürstlichen Personen wurde hier in der verschiedensten Weise porträtirt, in lebensgroßen und halb lebensgroßen Büsten, sowie auch in Form von Reliefs. Neben diesen sind noch von heutigen Berühmtheiten zu sehen: Dr. Döllinger, Henzen, Direktor des deutschen archäologischen Instituts in Rom, Clara Schumann, Ernst Curtius, Bischof Hefele von Rottenburg, sämtlich von einer höchst lebenswahren Charakteristik. Außer seiner großen Thätigkeit im Porträtfach hat der Künstler noch einige wertvolle, sämtlich in Marmor ausgeführte Arbeiten ausgestellt, worunter in erster Reihe einer Bathseba, Statue in halber Lebensgröße, das Lob hoher technischer Vollendung im Verein mit Adel und Schönheit der Form gebührt. Eine lebensgroße Gruppe, zwei Knaben darstellend, wovon der ältere Bruder den Kleinen mutwillig zum Bade befördert, atmet Leben und Munterkeit; eine römische Tänzerin, Statuette kleineren Formats, zeichnet sich durch graziöse Bewegung und schöne Draperie aus. **H. Illo.**

Aus Kopenhagen. Der Brauer A. Jacobsen in Kopenhagen hat sich erboten, seine reichhaltige Sammlung von antiken und modernen Bildhauerarbeiten, Gemälden u. s. w. der Stadt zum Geschenk zu machen, falls die Gemeinde und der Staat je 500000 Kr. zum Bau eines neuen Museums beisteuerten und erstere außerdem einen Bauplatz unentgeltlich hergiebt. Die Mehrzahl eines vom Magistrat und den Stadtverordneten eingesetzten Ausschusses hat nunmehr die betreffende Vorlage zur Annahme empfohlen.

(Köln. Zeitg.)

= tt. **Köln.** An der Westfassade unseres Domes hat man jetzt die Dreikönigenpforte mit den nach Entwürfen des Professor C. Schneider in Kassel hergestellten prachtvollen Bronzethüren geschmückt, welche bei allen Kunstfreunden die lebhafteste Anerkennung finden. Die Thürflügel sind in drei Rechtecke geteilt, welche von reichen Ornamenten umzogen sind. Die Felder sind außer den drei Kronen noch mit 24 weiteren Reliefs versehen, welche musizirende Engel und Tiergestalten, wie Adler, Löwe, Hirsch und Phönix darstellen. Der Oberteil zeigt vier gotische Wimperge und die Wappen des deutschen Reiches, des Domkapitels und das alte Kapitelwappen, bestehend aus vierteiligem Schilde mit drei Herzen und einem springenden Pferde.

— tt. **Freiburg im Breisgau.** Die zur Untersuchung des baulichen Zustandes unseres Münsters berufenen Sachverständigen Oberbaurat von Schmidt-Wien, Geh. Oberbaurat Adler-Berlin, Oberbaurat Denzinger-München, Hofbaudirektor v. Egle-Stuttgart und Baudirektor Durm-Karlsruhe haben hier am 11. und 12. September ihre Beratungen und Untersuchungen vorgenommen. Ein bis zur obersten Kreuzblume des Münsterturmes aufgeführtes Holzgerüst ermöglichte eine eingehende Ortsbesichtigung, wobei sich denn ergab, daß die Sandsteine des oberen Teiles der Turmpyramide durch die Witterung derart gelitten haben, daß auf etwa 15 m von der Spitze abwärts ein Abtragen und Wiederaufbauen in neuem, wetterbeständigem Sandsteinmateriale notwendig erscheint. Das schriftliche Gutachten, über dessen Hauptpunkte im wesentlichen eine Einigung erzielt worden ist, soll von den genannten Baukünstlern in Kürze dem hiesigen Domkapitel unterbreitet werden.

O. M. **Im Kunstgewerbemuseum** zu Berlin ist am Sonntag den 22. ds. mit Erlaubnis Ihrer Majestät der Kaiserin Friedrich die für Ihre Königliche Hoheit die Prinzessin Sophie angefertigte Brautschleppe ausgestellt worden. Dieselbe ist in weißem Atlas mit Silberstickerei im Atelier der Leiterin der Kunststickereiklasse des Kunstgewerbemuseums — Fräulein Seliger — ausgeführt worden. Die Silberstickerei beschränkt sich hier nicht, wie es sonst gebräuchlich, nur auf eine Bordüre, sondern

bedeckt die ganze Fläche der Schleppe in der Länge von 3,50 m und der Breite von 1,75 m. Die Ornamente sind im Renaissancestil nach einer im Besitz des Kunstgewerbemuseums befindlichen italienischen Stickerei des 16. Jahrhunderts vom Maler Zimmler entworfen. — Die Brautschleppe wird nur am Sonntag während der gewöhnlichen Besuchsstunden von 12 bis 3 Uhr ausgestellt bleiben.

Vom Kunstmarkt.

y. **Kölner Kunstauktionen.** Die Firma J. M. Heberle (H. Lempertz Söhne) versteigert am 30. September und 1. Oktober eine Gemäldesammlung von Anton Boehner in Düsseldorf, welche 139 Bilder alter Meister, meist Niederländer und einige Italiener enthält. Der Katalog führt sieben Lichtdrucke: Van Dyk, Hobbema, Murillo, nach Raffael, Rembrandt, Rubens, S. Ruysdael betitelt — Am 1. und 2. Oktober bietet dieselbe Handlung eine Sammlung von eingerahmten Stichen und von Gemälden aus dem Nachlasse des Herrn Dr. H. Ferrier stammend, aus, 299 Nummern, davon 81 Gemälde.

x. — **Berliner Kunstauktion.** Am 2. Oktober und folgende Tage bringt Rud. Lepke in Berlin Kochstr. 28/29 einige Nachlässe und Sammlungen von älteren Kupferstichen, Radirungen, Farbendrucken, Schabkunstblättern, Holzschnitten u. s. w., wobei ein reichhaltiges Werk von D. Chodowiecki, eine Reihe moderner Stiche, eine Anzahl Handzeichnungen und Aquarelle, zum öffentlichen Ausgebot. Der Katalog zählt 1189 Nummern.

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Pfundheller, H. P., Cornelius und der Campo Santo in Berlin. Berlin 1889, Weidmann. 8. 23 S. M. — 80

Kampmann, C., Die Dekorirung des Flachglases durch Aetzen und Anwendung chemigraphischer Reproduktionsarten für diesen Zweck. Mit 12 Abbild. im Text. Halle 1889, W. Knapp. 8. 141 S. M. 4. —

Gräf, A. und M., Musterblätter moderner Drechslerarbeiten. Sammlung 1. 32 Tafeln. 3. Auflage. B. F. Voigt. 1889. 4. M. 6. —

Schreiber, Th., Die hellenistischen Reliefbilder Liefg. 1. Taf. 1—10. Leipzig 1889, W. Engelmann. Fol. M. 20. —

Zeitschriften.

Allgemeine Kunstchronik. Nr. 19.
Das Haus des „Deutschen Volkstheaters". Von G. Ramberg. (Mit Abbild.) — Die Franzosen in München. Von W. Lauser. — Die Kunstausstellung der kgl. Akademie der bildenden Künste zu Dresden. Von Dr. A. Weiske. — Ranke über einige Dresdner und Prager Kunstschätze. Von E. Guglia. — Das Jubiläum der Photographie. Von C. Alberti.

Die Kunst für Alle. Heft 24.
Die erste Müncherer Jahresausstellung 1889. VI. Von Fr. Pecht. — Auf dem Grabe. Novellette von M. Serav. — Kunstbeilagen: P. A. J. Dagnan-Bouveret: Ein Ablasstag in Bretagne. — Institutskarneval. Von J. Weiler. — An der Amper. Von P. Roth.

L'Art. No. 607.
Troyon. II. Von A. Hustin. (Mit Abbild.) — Exposition Universelle de 1889. — La danse — Les théâtres. Von P. Gauthier. — Les peintres du centenaire 1789—1889. X. Von A. Hustin. — Kunstbeilagen: La sentinelle. Bargue pinx. — Ad. Lalanze sc. — Le prince de Bismarck.

Gazette des Beaux-Arts. Nr. 387.
Exposition universelle de 1889. Les écoles étrangères. Von M. Hamel. (Mit Abbild.) — Exposition rétrospective des dessins. 1789—1889. Von Ph. de Chennevières. (Mit Abbild.) — Exposition universelle de 1889. La Sculpture. Von A. Michel. — La Porcelaine. Von E. Garnier. — Exposition rétrospective de l'art français au Trocadéro. Kunstblätter: Contre-jour, L. Breslau pinx. et sc. — Le pont saint-ange à Rome. Corot pinx. H. Guérard sc.

Gewerbehalle. Liefg. 9.
Tafel 57. Schrank aus dem 17. Jahrh. — 58. Pokal aus der städtischen Sammlung im Rathaus zu Kampen. — 59. Schmiedeeisernes Abschlussgitter in Venedig. — 60. Bettstelle, Nachttisch und Stuhl; entworfen von F. C. Nillius. 61. Pilasterfüllungen von einem Reliquiarium. — 62. Uhr. Getriebene Arbeit in Silber. Spätrenaissance, 17. Jahrh. — 63. Spitzenmuster, entworfen von H. Schnabl.

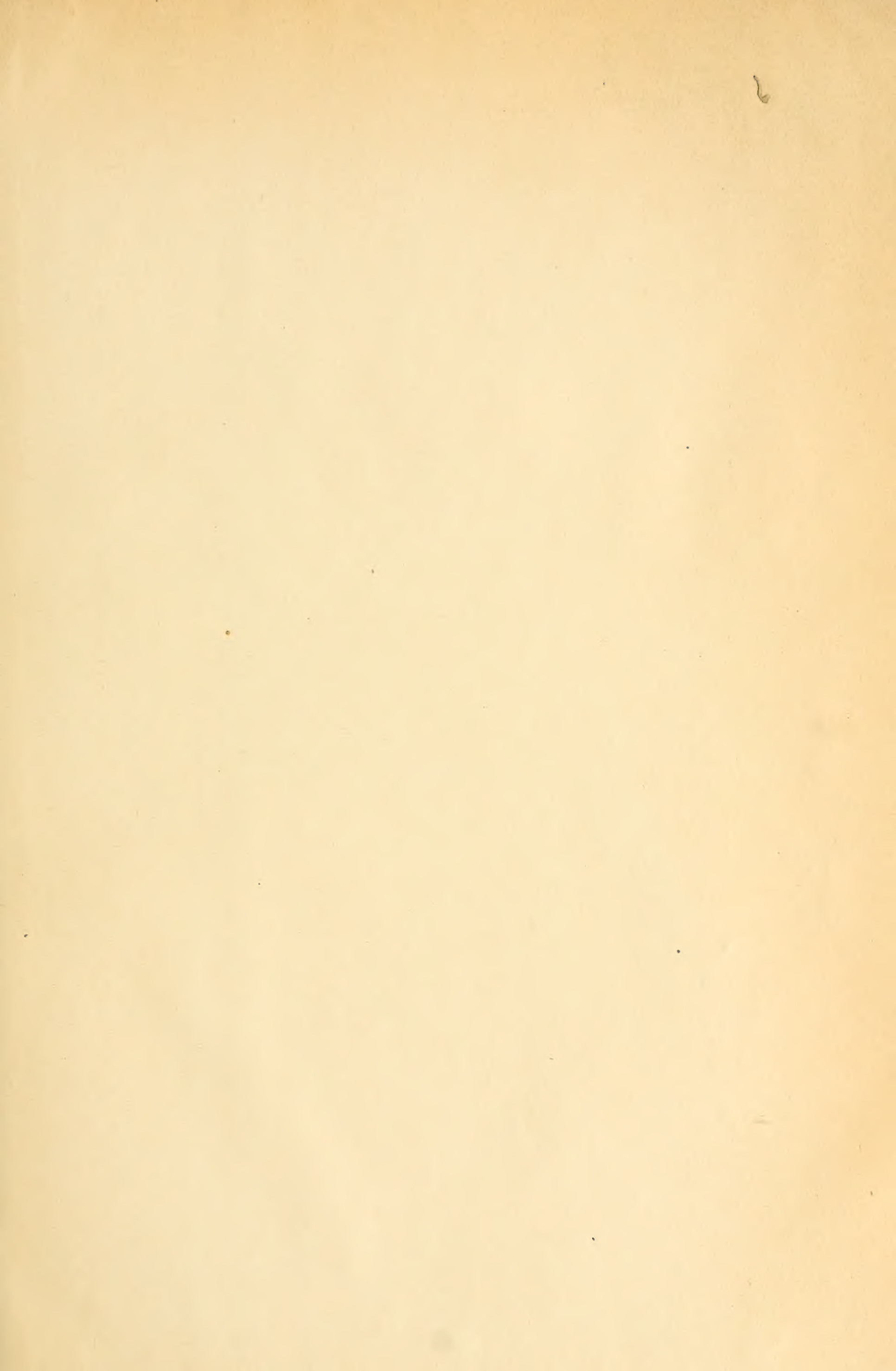
An die Leser.

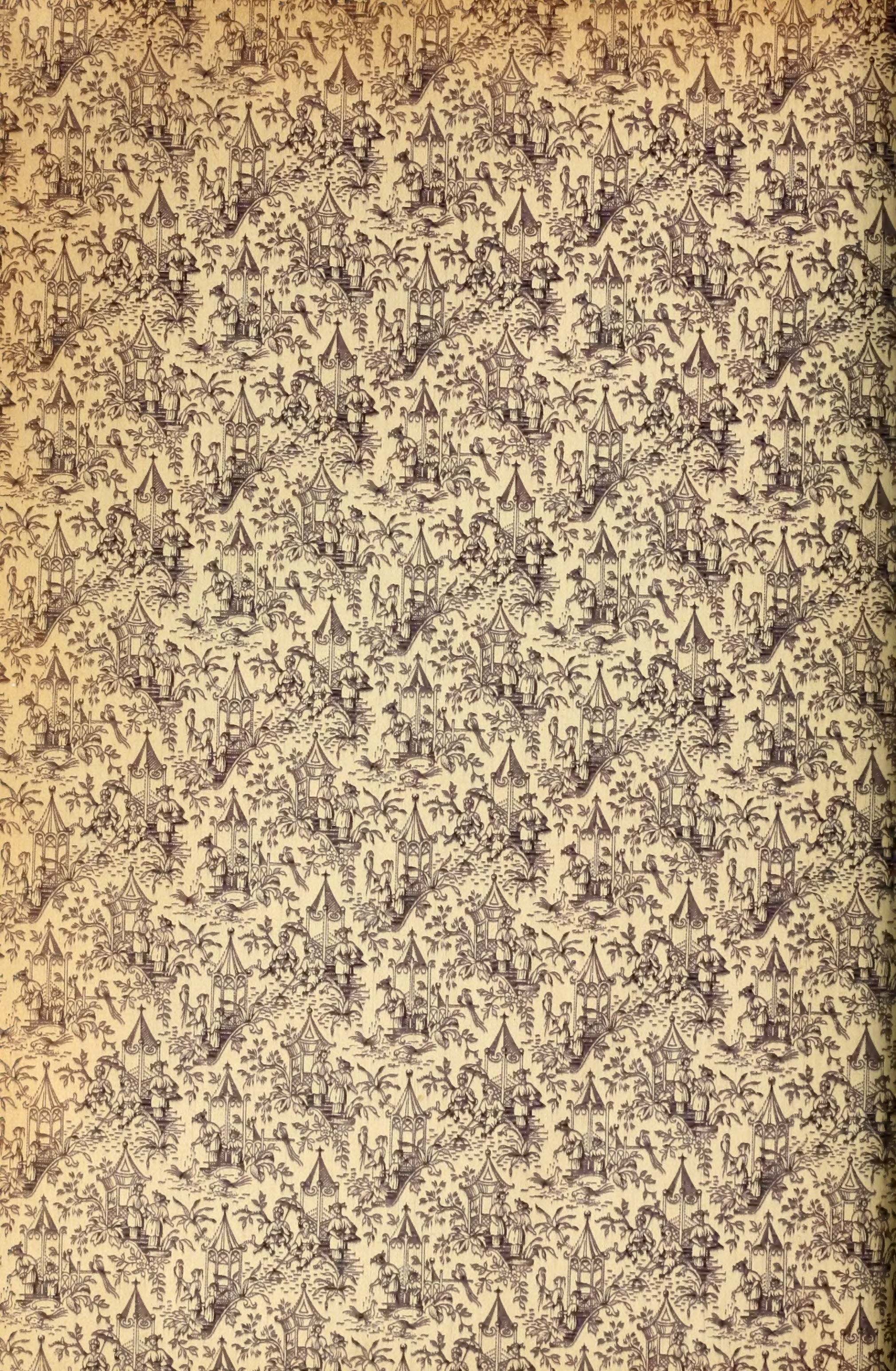
Mit dieser Nummer der Kunstchronik schließt der 24. Jahrgang der Zeitschrift für bildende Kunst und der 5. Jahrgang des Kunstgewerbeblattes. Am 3. Oktober wird das erste Heft des neuen Jahrgangs der Zeitschrift für bildende Kunst ausgegeben und damit eine Neue Folge in erweiterter Form begonnen. Die Zeitschrift für bildende Kunst wird künftig ohne Kunstgewerbeblatt zum Preise von 25 Mark für den Jahrgang abgegeben. Die Kunstchronik erscheint von nun an nur in den Wochen, in welchen kein Heft zur Ausgabe gelangt, Nr. 1 der Kunstchronik also am 10. Oktober. Das Kunstgewerbeblatt kann von den Abnehmern der Zeitschrift für bildende Kunst zum ermäßigten Preise von 5 Mark bezogen werden; für sich allein kostet es mit Kunstchronik 12 Mark, ohne Kunstchronik 8 Mark. Bei Bestellungen bitte ich anzugeben, ob das Kunstgewerbeblatt mit gewünscht wird oder nicht. Alle Buchhandlungen und Postanstalten nehmen Bestellungen an.

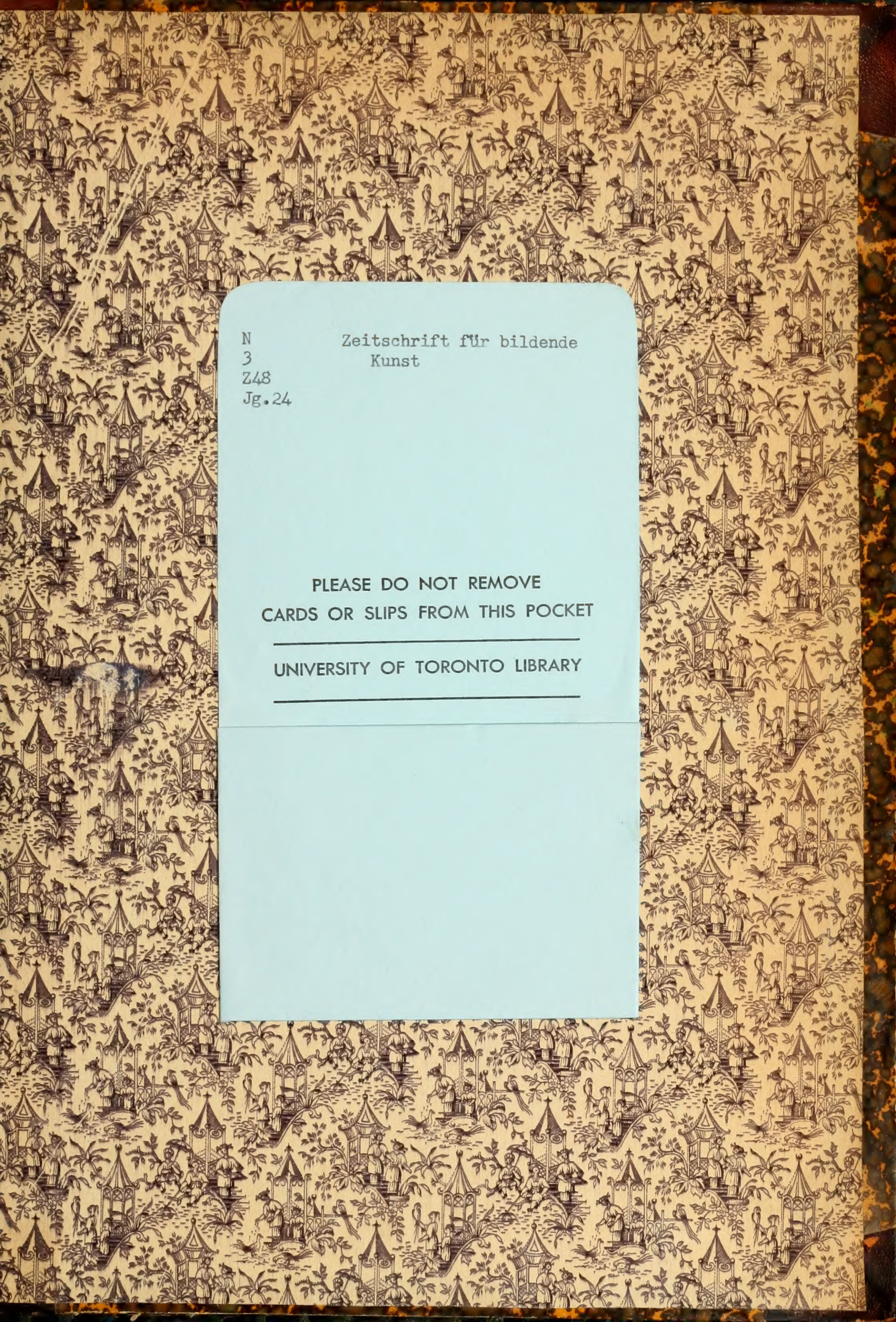
Leipzig. E. A. Seemann.

Inserate.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von August Pries in Leipzig.







N
3
Z48
Jg.24
Zeitschrift für bildende
Kunst
PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET
UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

